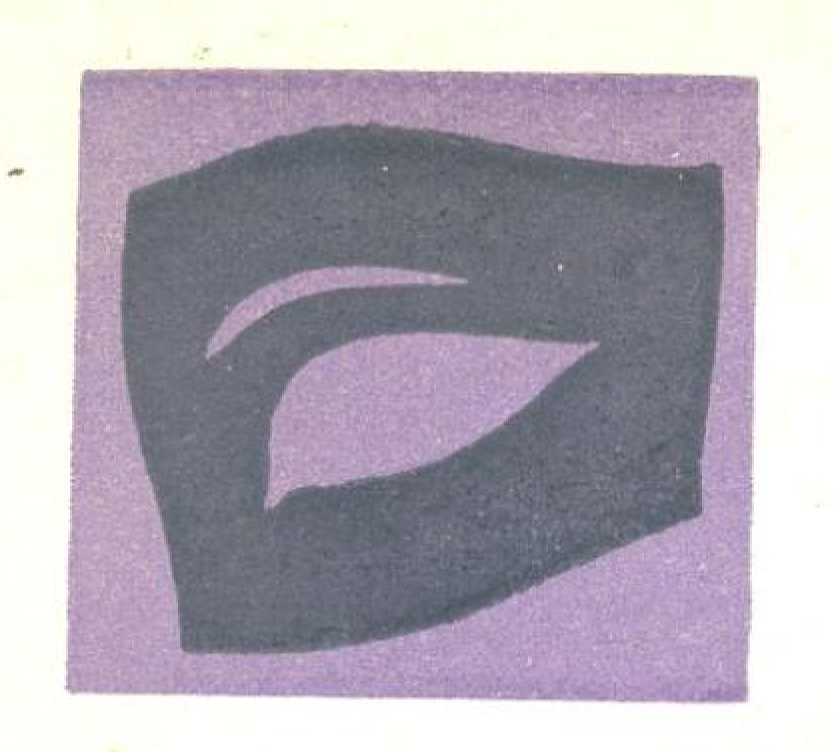


الفكر المعاصر

العدد العاشر ديسمبر ١٩٦٥

- التفكير النظرى هروب من الواقع ولا يجوز لنا مواجهة الحياة بفكرة مسبقة بل مواجهتها بما فيها من دقائق وتفصيلات

- كل محاولة لفصل الاشتراكية العربية وحبسها عن التيار العالمى وعن جوهر هذا التيار وأسسه هى محاولة غير علمية

- الماركسى والوجودى مختلفان فالماركسى عاجز عن الشك فى نفسه على حين يشك الوجودى فى صحة مايصل إليه من أحكام

- لو فطن الفنان المصرى إلى خطورة انفصال التصوير والنحت عن العمارة لتغير الوضع وظهرت نهضة فنية أصيلة

العدد العاشر
ديسمبر ١٩٦٥

هـذا العدد

تتناول التيارات الفلسفية فى هذا العدد ثلاثة موضوعات ، أولها عرض للفلسفة الإنسانية عند مفكر عربى هو أمين الريحانى ، مضى على وفاته خمسة وعشرون عاماً فأردنا تكريمه لتكريم الفكر العربى فى شخصه وذلك مشاركة منا فيما أقيم فى وطنه لبنان من احتفال بذكراه . فلقد كان الريحانى يجعل الإنسان مدار تفكيره ، ينظر إليه من زاوية عربية ليرى فيه أسرة متآخية لا فرق فيها بين شرق وغرب ،لكن هذا الإخاء كان يستحيل أن يتحقق ما دام فى الدنيا سيد ومسود وغنى وفقير ومخدوم وخادم وأبيض وأسود،ولذلك تراه ينادى بالحرية وبالمساواة وبالمحبة شروطاً جوهرية لقيام الشعور الإنسانى بين الناس كما يتصوره ويراه . وبديهى أن صاحب نظرة كهذه من شأنه حتماً أن ينزع فى حياته نزعة روحانية تحمل فى طيها حباً للطبيعة وحباً للفن وطاعة لله وجداً فى العمل،وإنه ليرى فى هذه كلها دعائم لو اجتمعت معاً فى مدينة واحدة لاستحقت أن توصف بالمدينة العظمى . وتجىء بعد ذلك مقالة يصور فيها كاتبها مناشط الفلاسفة الإنجليز فى يومنا هذا لنرى معه أين تلتقى هذه المناشط بمعانى الفلسفة كما عرفت فى العصور السابقة،فهذا أحدهم يجعل الفلسفة بحثاً فى نظرية المعرفة ولما كان العلم هو أهم جوانب المعرفة كانت الفلسفة هى فى صميمها بحث فى أصول العلم ،وهذا آخر يرى أن الفلسفة مرتبطة بالعمل أكثر من ارتباطها بالفكر ، فالإنسان كائن عامل قبل أن يكون كائناً متأملا ناظراً غير أن هذا العمل إنما يحتاج من الإنسان إلى فهم طبيعتين متقابلتين طبيعة الإنسان العامل من جهة وطبيعة العالم المادى الذى ينصب عليه العمل من جهة أخرى ليرى كيف تتم العلاقة بينهما . وهذا ثالث يرى أن أساس الفكر الفلسفى هو تحليل لما يراه الإنسان بفطرته وإذن فهو لا يزيد شيئاً على إدراك الفطرة السليمة سوى أن يصب الأضواء على عناصر ذلك الإدراك . وتجىء بعد ذلك المقالة الثالثة التى تبسط وجهة معينة للنظر إلى حقيقة المعرفة العلمية ما هى . . فإذا كان هنالك من ينادون بأن العلم فى صميمه قائم على تجربة الحواس فى المعامل وما إليها ،فإن صاحب هذه المقالة يؤيد وجهة النظر الأخرى التى تجعل صميم العلم فى الفاعلية العقلية قبل أن يكون فى التجربة الحسية . على أن من أبرز الجوانب التى يبرزها لنا المقال فى تكوين الفكرة العلمية جانب الموضوعية التى تميل بالباحث العلمى نحو التنزه عن إدخال ذاته ورغباته وميوله وعواطفه فى موضوع بحثه .

هنا يبدأ الباب الثانى عن فلسفة الحضارة وقوامه مقالة واحدة تحدثنا عن معنى التاريخ وكيف اختلف عليه مذهبان أساسيان أحدهما يرى فى سير التاريخ حتمية لا تدع له مجالا للحرية ،والآخر يرى أن التاريخ — لارتباطه بالإنسان وحياته — لابد أن يكون حراً فى اتخاذ وجهته . وبعبارة أخرى فإن مذهباً كمذهب كارل ماركس يرى أن الإنسان وإن يكن هو صانع تاريخه إلا أنه لا يصنعه من تلقاء نفسه أو فى أحوال خاضعة لاختياره،وإنما يصنعه فى أحوال معطاة له وظروف لا قبل له بالخروج عليها فيرد عليه آخرون بقولهم إنه وإن تكن هنالك علاقة مؤكدة بين الإنسان وبيئته الطبيعية،فإن الذى يخلع على ثقافة الإنسان شكلها ليس هو واقع البيئة فى ذاته وإنما هو ما يستطيع الإنسان بإرادته الحرة أن يحصل عليه منها .

وفى هذا العدد باب للفكر الاشتراكى يحوى مقالا عن الاشتراكية العربية،هل هى مجرد تطبيق لنظرية اشتراكية عامة تشترك فيها الدول الاشتراكية جميعاً أو هى اشتراكية قائمة برأسها من حيث المبدأ والفروع جميعاً ، ولهذا المقال عندنا أهمية خاصة لأنه يتناول قضية هى الآن محور كثير من النشاط الفكرى عند كتابنا،إذ هم يطرحون على أنفسهم السؤال الآتى وهو: أيكون الأصوب بالنسبة إلينا وإلى الاشتراكية التى ورد تفصيلها فى الميثاق أن نتحدث عن اشتراكية عربية أم أن نتحدث عن

تطبيق عربى للاشتراكية ؟ وصاحب هذا المقال يبسط لنا رأياً جديراً بالنظر وهو أن فلسفتنا الاشتراكية عربية خالصة ترفض أركاناً أساسية فى الاشتراكيات الأخرى، إذ ترفض أن يكون الإنسان منبثقاً عن المادة وحدها وهى تؤمن أن الإنسان إلى جانب كونه جسداً تطور عن المادة إلا أنه كذلك روح. غير أن هذه الاشتراكية العربية ليست مقصورة على إقليم عربى دون إقليم فلا يجوز مثلا أن نقول إن هناك اشتراكية مصرية واشتراكية عراقية واشتراكية تونسية وما إلى ذلك، بل هناك اشتراكية عربية لأن الإنسان العربى فى كل جزء من أجزاء الأمة العربية يتميز بهذا الطابع الذى نلمسه فى فلسفته الاشتراكية دون سواها .

وبعد ذلك يجىء باب الأدب والنقد وفيه مقالتان إحداهما عن الكاتبة الفرنسية المعروفة فرانسواز ساجان بمناسبة روايتها الجديدة « الاستسلام » . ففى المقال تحليل للخصائص التى نراها عند هذه الكاتبة وكيف أخذت تتطور منذ روايتها الأولى « مرحباً أيها الحزن » حتى روايتها الأخيرة هذه . وإن كاتب هذا المقال ليوضح لنا كيف أن فرانسواز ساجان لم ترد أن تكون مفكرة أصيلة أو مبشرة بمذهب أخلاق معين وإنما هى نموذج لجيلها وهو الجيل المعاصر فى أوروبا الراهنة وفى فرنسا بصفة خاصة . فكأنما هذه الكاتبة هى اللسان المعبر عما هو كائن واقع دون أن تفلسفه أو تحاول إصلاحه . وأما المقالة الثانية فهى بحث نقدى فى أدب الكاتبة الإنجليزية المعاصرة إيريس ميردوك التى قد يتردد النافدون فى طرازها الأدبى أهو أدخل فى الأدب الوجودى أم فى أدب الشباب الغاضب ؟ وأننا خلال هذه المقالة لنصادف لمحات كثيرة تلقى لنا أضواء على روح الحياة العصرية فى أوروبا بصفة عامة وفى انجلترا بوجه خاص .

ويتلو هذا الباب الذى نخصصه للفنون، وفيه مقالة نقدية عن موقف الفن التشكيلى المعاصر فى بلدنا وهى مقالة تعد لوناً من ألوان النقد الذاتى الذى نحن بحاجة إليه وإلى المزيد منه فى شتى نواحى حياتنا الفكرية والأدبية والفنية ، ولعل أهم ما يأخذه هذا الناقد على رجال الفن عندنا أنهم بعدوا بفنهم التشكيلى عن فن العمارة ، فبعدوا عن الملاءمة بين فنهم وبين ما تقتضيه حياتنا ، ولذلك اضطروا فى عزلتهم هذه إلى الأخذ عن المدارس الأوروبية أخذاً تنعدم فيه الأصالة ، وكذلك بعد رجال الفن التشكيلى عندنا عن مجالات الأدب والفن الأخرى من رواية ومسرحية وموسيقى وغير ذلك فوقع شىء من الخلل وعدم الاتزان فى حياتنا الثقافيـــة .

وأما تيار الفكر العربى فى هذا العدد ففيه موازنة نابضة بالحياة بين علمين من أعلام الأدب عندنا وهما توفيق الحكيم ويحيى حقى . فسيرى القارئ أين يلتقى هذان الأديبان الكبيران، ومن نقطة التقائهما يستطيع أن يستشف جوهر الروح المصرى الذى ما نزال نحاول الكشف عن جوانبه الدفينة . نعم إننا جميعاً لنعلم أن الشخوص بأبصارنا نحو السماء ونحو القوة الإلهية العظيمة المدبرة هى من خصائصنا إلا أننا عند هذين الأديبين نرى هذه الصفة شخصية مجسدة فى مواقف حية تملؤنا عطفاً وتعاطفاً وتعمر قلوبنا بالإيمان الذى هو أصل من أصولنا الثقافية .

وبعـــد ذلك تجىء الصفحة التى نفردها لحدث من أحداثنا الفكرية وفى هـــذه المرة تناولنا كتاباً يعرض فيه مؤلفه جوانب الثورة فى فكرنا العربى الحديث لنطالع رأياً فى كيف تكون الثورة الفكرية ومن هم ثوار الفكر . وأما لقاء الشهر الذى نختم به العدد فنعرض فيه لشولوخوف ولوكوربزييه وفان جوخ وجيفارا ،وليلى بعلبكى ؛ ثم نختم هذا العدد بالندوة التى نعقدها بين القراء كل شهر ليتبادلوا الرأى فيما يريدون تبادل الرأى فيه .

رئيس التحرير

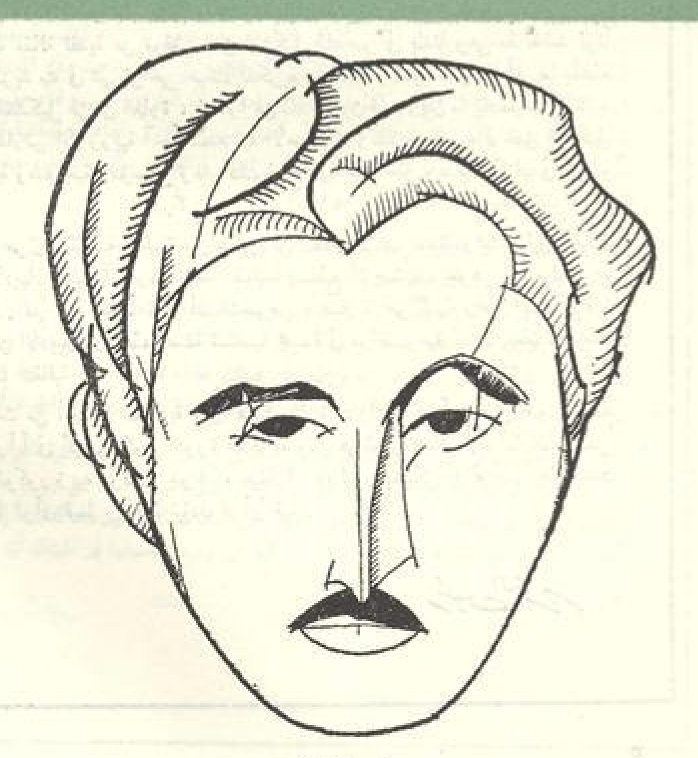
تيارات فلسفية

أمين الريحانى وفلسفته الإنسانية

دكتور زكى نجيب محمود

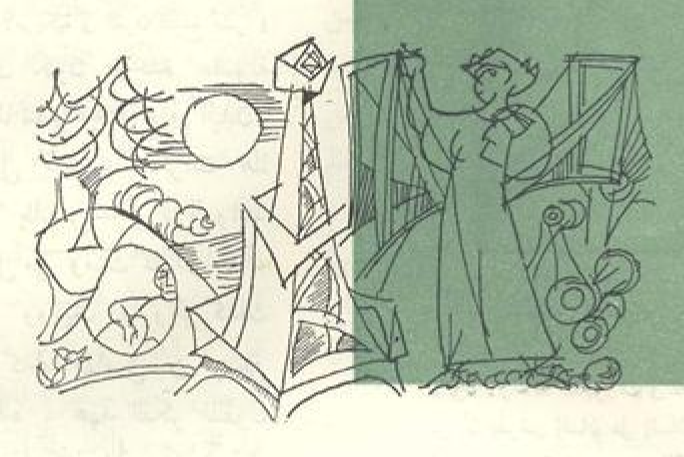
● « أيتها الأم الأزلية .. عانقينى واهمسى فى أذنى بعض أسرارك ، املئى حواسى وكيانى من نفحاتك ونسماتك ، افتحى أمامى أعماق روحك المخيفة الهائلة ، اطرحينى على صدر عواصفك ، يسر إلى بعض ما فيك من قوة وعز وعظمة وجلال » .

● هذه الحياة الروحية التى ينادى بها فيلسوفنا الريحانى دعائمها ثلاث : الطبيعة ، والفن ، والجد فى العمل . وإنه ليرى هذه الدعائم الثلاثة متمثلة فى لبنان وباريس ونيويورك وكأنه يتمنى أن تجتمع هذه الخصال الثلاثة فى مدينة واحدة هى التى تستحق عندئذ أن توصف بالمدينة العظمى .



أ . الريحانى

بمناسبة انقضاء خمسة وعشرين عاما على وفاته



كان أمين الريحانى (١٨٧٦ – ١٩٤٠) للأمة العربية ، ما كان طاغور لأبناء الهند ، رسولا للمحبة الخالصة تنعقد أواصرها بين الإنسان والطبيعة ، وبين الإنسان والإنسان ، وبين الإنسان والله ؛ كلاهما صوفى يدرك بالبصيرة خلف البصر ، وينطق بالشعر ، سواء نظم القول أو نثر ؛ فبالطبيعة يلوذ الريحانى كما يلوذ الوليد بحضن أمه ، فيخاطبها بقوله : « أيتها الأم الأزلية ... عانقينى واهمسى فى أذنى بعض أسرارك ، املئى حواسى وكيانى من نفحاتك ونسماتك ، افتحى أمامى أعماق روحك المخيفة الهائلة ، اطرحينى على صدر عواصفك ، يسر إلى بعض ما فيك من قوة وعز وعظمة وجلال » إلى الإنسان – أى إنسان وكل إنسان – يتجه الريحانى فيقول إنه مهما أجزلتَ لى من خير أو أنزلتَ على من شر فما أزال أخاك ؛ ومهما علوتَ فى مدارج الحياة أو هبطتَ ، فلا أزال أخلص لك ، وأومن بك ، وأحبك – وعن إله الكون العظيم يقول إنه بحثَ فى عقائد الناس فلم يجده ، ثم بحث فى الكتب المقدسة فوجد من اسمه الكريم أحرفاً ساكنة ، منها حرف فى هذا الكتاب وحرف فى ذلك الكتاب ، لكن أنّى للإنسان فى طفولته الروحية أن ينطق بهذه الأحرف الساكنة وحدها ، ودع عنك أن يدرك كنهها ؟ إنه لا بد لنا من أحرف العلة تضاف إلى تلك الأحرف الساكنة حتى يجرى بها اللسان كلمات مفهومة ؛ فمن ذا – غير الأنبياء والعلماء – يهدينا إلى همزات الوصل الإلهية التى تجمع بين الكواكب

البعيدة المتقابلة فى أفلاك السماء ؟ لقد خُطَّتْ على نقاب السر الكونى كلماتٌ وامحت ، ثم خُطَّتْ وامحت ، وفَسَّرتْ كلُّ أمة من أمم الأرض المتمدنة حرفاً من هذا النبأ العظيم الذى انطمست معالمه ، فما زلنا بحاجة إلى من يضع لنا فوق الأحرف الساكنة حركاتٍ وهمزاتِ وصلٍ ، لتحيا بعد جمود ، ولتنبعثَ فيها سلاسة الماء والهواء ، فتزول عن الإنسان لعثمةُ لسانه ولُكْنَةُ قلبه .

وكان الريحانى للأمة العربية فى هذا القرن العشرين ، ما كان إمرسن ، وما كان ثورو ، للولايات المتحدة الأمريكية فى القرن التاسع عشر ؛

فهو كإمرسن مثالىٌّ يرى الكونَ وحدة عضوية واحدة تضم أجزاءه ، كما تنضم الجوارح فى البدن ؛ فلئن وقع منا البصرُ على كائنات متناثرات هنا وهناك ، فبالبصيرة — لا بالبصر — ندرك الروابط المستورة الخافية التى تجعل منى ومنك كائناً واحداً ، وإن باعدت بيننا بحار ووديان ، وهو كذلك كإمرسن ، جاء كلاهما كالحد الفاصل بين عهدين من عهود الفكر فى بلده ، عهد الفكر المنقول وعهد الفكر الأصيل ؛ فقد كان الأمريكيون قبل إمرسن — كما أصبح العرب قبل الريحانى وزمرته — ينقلون عن سواهم ما يكتبون ، سواء كان ذلك السوى أسلافاً أو معاصرين ، فأصبح الأمريكيون بعد إمرسن — كما أصبح العرب بعد الريحانى وزمرته — يصدرون فيما يكتبونه عن أنفسهم ، يستضيئون بغيرهم ، لكنهم لا يرددون ترديد الببغاء ؛ — هذا عن الريحانى وإمرسن ، وأما عن الريحانى وثورو ، فلست أقرأ لأحدهما وقد لجأ وحيداً إلى وادى الفريكة فى جبل لبنان ، إلا وكأنى أقرأ للآخر وقد لجأ وحيداً إلى بحيرة وولدن فى ولاية ماساتشوستس ، كلاهما لائذ بالطبيعة وحيوانها ونباتها مستوحياً متأملا .



وكان الريحانى للأمة العربية ما كان چون لوك لبلاده — انجلترا — فى القرن السابع عشر ، حين نشر « لوك » رسالته المشهورة « فى التسامح » مستعيذاً بالله من أن يفرض إنسان على إنسان — بالقوة — فكرة أو عقيدة ؛ فها هى رسالة شبيهة بأختها ، عنوانها « التساهل الدينى » ألقاها الريحانى وهو فى نيويورك سنة ١٩٠٠ وطبعها ، ثم طبعها ، ثم طبعها ، لأنها شاعت فى قومه كما تشيع الكلمة المباركة ، فكما يقول فى مقدمة الطبعة الثالثة لهذه الرسالة : « إن التعاون (بين المواطنين) لا يكون بغير سيف بتار ، نستلّه على التعصب الخبيث الذميم ، التعصب الفظيع الأثيم ، بل على التعصبات كلها جمعاء — على التعصب الدينى الكافر ، والتعصب المذهبى الفاجر ، والتعصب الجنسى الخئون ، والتعصب الطائفى الملعون ، وإن سيفاً على هذه المآثم كلها ، لهو آيةُ الحق ، والعدل ، والإخاء » :

وكان الريحانى للأمة العربية ، ما كان روسو لفرنسا فى القرن الثامن عشر ، داعياً إلى الوجدان الصادق ، بعد أن شالت كفته لترجح كفة العقل بمنطقه الحاد فى التعليل والتحليل على يدى فولتير ؛

لا ، ليس بالعقل وحده يعيش الإنسان ، فينادينا الريحانى أن « تعالوا نفكر كما نشاء ، ونعيش كما نفكر ، تعالوا نحلم أحلاماً جميلة ، ونحب — كما نحلم — حبا جميلا ، قد سئمت طرق العلماء التحليلية التى تحصر حياة الإنسان بين كهف مظلم وقبر بارد ، فمن الكهف إلى القبر على طريق التمدن الحديث ، ما أجمل هذه السياحة ! ولكنها — لحسن الحظ — قصيرة ، وأما السياحة الفكرية الروحية التى يمر بها السائح على جزائر الحب ، وغيرها من الأماكن الجميلة ، فتلك سياحة طويلة ، أولها عالم الأزل ، وآخرها عالم الخلود » .

نعم ، قد كان أمين الريحانى للأمة العربية ما كان هؤلاء جميعاً ، بمقادير تتفاوت أبعاداً وأعماقاً ، ولذلك فقد كان لنا عدة رسل فى رسول واحد .

— ٢ —

إنه إذا كان لابد من أن نتخير لهذا الشاعر الصوفى الوجدانى الحساس ، موضعاً بين الفلاسفة فخير موضع يلائمه ، هو أن يكون بين جماعة الإنسانيين — أو الانسيين كما أراد بعضنا أن يسميهم — وأخص ما يميزهم هو أنهم يجعلون الإنسان محورا ومداراً ، فلا فكر ، ولا فن ، ولا علم ، ولا حكم ولا صناعة إلا إذا كان خير الإنسان وارتقاؤه وحريته وطلاقته هدفاً ومقصداً ، فبفضل الإنسان الحر المفكر ، كان لهذه الكرة الأرضية الصغيرة مكانتها العليا بين سائر « العوالم الكثيرة العظيمة التى ترى ولا ترى » — هكذا يقول الريحانى — « نقطة صغيرة فى الفضاء غير المتناهى الذى تدور فيه ملايين من الكواكب ، وألوف من السيارات ومئات من الأقمار والشموس — نقطة صغيرة فى هذا الفضاء القريب البعيد — هذا هو عالمنا — هذه أرضنا ؛ ومع ذلك ترى الإنسان يشمخ ويتكبر ، ويرفع رأسه فوق رءوس إلاهة الجوزاء ؛ وإذا كان لابد من هذا فلأرباب الأفكار الحق الأول على ما أظن ؛ نعم إن كل فكر يتجسد على هذه الكرة الصغيرة هو عالم كبير فى عالم صغير » :

ألا ما كان أروعها من دنيا — دنيانا هذه — لو عاش الناس من أجل الناس فيفكر الإنسان حرا ابتغاء خير الانسان ، ويعمل الانسان كما تهوى فنونه ، ولكن لمنفعة الإنسان ، وفى الدنيا بعد ذلك متسع للجميع ، وإن فيلسوفنا الريحانى ليتساءل فى عجب : ألا يستطيع المرء أن يحب فئة من الناس دون أن يبغض سواها ؟ ألا يستطيع أن يرفأ ثوبه دون أن يمزق ثوب جاره ؟ إن الإنسان لفى حاجة إلى أخيه الإنسان مهما تباعدت بينهما نوازع الفكر ومنازع العقيدة ، ويقص علينا الريحانى كيف حاصره المطر فى كهفه الصغير ساعة من الزمن ، فأخذ يتأمل أثناء ذلك ما كان داخل الكهف من آثار المخلوقات التى سكنته قبله ، فرأى أن الحية كانت تدخله لتبدل ثوبها ، والثعلب كان يدخله ليأكل فرخته ، والضبع ليفترش فيه مائدته ؛ فهذا هو ثوب الحية البالى ، وهنا بقية من ريش الدجاجة المسكينة ، وهناك عظم من عظام الثعلب ، وفى السقف والزوايا أنسجة العنكبوت ، وفيها عشرة من البعوض ، وإنه ليؤكد أن بعوضة رآها راقدة فى خيامها النحيفة آمن على نفسها من قيصر الروس فى قصره . . . وعندئذ هتف الريحانى لنفسه :

« من لى برفيق يشاطرنى الآن هذا المأوى الصغير المظلم البارد . . . لأقول له إن العزلة جميلة ! لقد تاقت نفسى وأنا بالقرب من الطبيعة إلى نفس بشرية أخرى ، تريني بما فيها من القوة والضعف ما خفى من قوتى وضعفى » .



لقد استهل الكاتب الجزء الثانى من «الريحانيات» بكلمة جاءت كأنها الدستور لحياته وحياة الانسانيين عامة ، كلمة يقول فيها : «لا المجد ولا الشهرة أمنيتى القصوى ، ولا الجاه ولا الثروة ولا العظمة ؛ وإنما أمنيتى الجوهرية الأولى هى أن أكون بسيطاً فى أعمالى ، صادقاً فى أقوالى ، مستقيماً فى مبادئى وآرائى ، فطرياً فى تصرفى وسلوكى ، حراً فيما أحب وما أكره ... أود أن أعيش دون أن أبغض أحداً ، وأحب دون أن أغار من أحد ، وأرتفع دون أن أترفع على أحد ، وأتقدم دون أن أدوس من هم دونى أو أحسد من هم فوقى . . . وإذا كان فىّ ما يلهم الناس إلى الخير ، ويرفعهم درجة واحدة فى سلّم الرقى العقلى والروحى ، أحب أن أظهره بالمثل والاشارة واللطف ، لا بالإنذار والوعيد والتآمر ، أحب أن تشع حياتى ولا أحبها أن تفرقع ، أحب أن تكون كأحد الكواكب السماوية ، لاكسهم من الأسهم النارية» .

إن فيلسوفنا الريحانى — كسائر الفلاسفة الإنسانيين — يريد لعقله الحرية ولنفسه الإنطلاق ، لا يقيدهما بقيود المِلَل والشِّيَع والطوائف ، ولا يشوههما بصبغة التحزب الأعمى ؛ يريد لنفسه أن تبقى ذخيرة له هو ، فلا يخاطر بها على طريق يُفْرَضُ عليه فيها أن يسير صامتاً مطيعاً ؛ إن العاقل لا يخاطر باستقلال نفسه ، والحر لا يتاجر بروحه ، والحكيم لا يرهق عقله لشيعة مهما يكن شأنها ، ولا يتقيد بسلاسل التقليد ؛ «لا يا صديقى» هكذا يصيح الريحانى :

« ليست هذه النفس قطعة أرض أو سلعة لترهنها أو تبيعها ؛ ليس هذا العقل برميلا من التفاح تتاجر به » .

على أن الإنسانىّ الذى يريد لنفسه الانطلاق ولعقله التحرر ، يريدهما كذلك لكل إنسان من البشر ، فقف دون رأيك وعقيدتك ما شئت ، ولكن دع سواك ورأيه وعقيدته ، إذ ليس أخبثَ شراً من شر أولئك الذين يرون الحق مقصوراً عليهم ، كأنما المخالفون لهم لم يرزقهم الله عقولا ولا قلوباً ؛ وليس أطيب عنصراً من نفس تدين — مع ابن عربى — بدين الحب كيف توجهت ركائبه ؛

لقد عاش الريحانى ما عاش فى أمريكا ، فلم تبهره محاسنها ، وكانت له العين النافذة الناقدة التى لا تنخدع بالطلاء ؛ فهنالك تمثال شامخ أقيم للحرية

على أبواب نيويورك ، وإنه لمن عشاق الحرية بل ومن عُبّادها ، حتى لقد وقف على شاطئ بحر لبنان ذات يوم ، فما هي إلا أن لثمت قدميه موجة صغيرة ، وطفق خياله يعبر البحر غرباً حتى المضيق ، ثم يجتاز المحيط الأطلسي موجة في إثر موجة إلى أن بلغ بالخيال تمثال الحرية ، فأخذ يتمتم لنفسه قائلا : « ما الموجة التي لثمت قدمي إلا رسول خير من بلاد العلماء إلى بلاد الأنبياء ؛ ما هي إلا موجة واحدة صغيرة من بحر النور والهدى يقذفها المغرب إلى المشرق ؛ ... إن هي إلا موجة من الأمواج التي تغسل قدمي إلهة الحرية الرافعة نبراسها في مدينة نيويورك العظمى ، وإني لأقول لكم الآن : لا بد أن يرى المستقبل مثل هذا التمثال الجليل الجميل في كل مدينة كبرى من مدن الشرق الأقرب والأقصى » .

لكن نبي الحرية لم يرد لنا حرية كالحرية التي رآها يومئذ في أوروبا وأمريكا ، إذ قال عنها إنها ليست سوى سلاح للأحزاب السياسية والخطباء ورجال الصحافة ، هي — كما قال — « سلاح يقاتل به المنافق أحياناً منافقاً آخر ، واللص لصاً آخر » ويتساءل الريحاني : « أتحسبون الفقراء والعمال من الأحرار ؟ أتقوم الحرية بهذا الوهم الذي يدعونه في الحكومات الدستورية حق الاقتراع ؟ أتعجبون إذا قلت لكم إن نصف سكان الولايات المتحدة لا يزالون مكبلين بسلاسل العبودية ؟ فما الفائدة للخادم من الحرية التي تتوقف على إرادة سيده الخبيثة الجائرة؟ ما الفائدة من الحرية السياسية التي يكفلها له القانون، إذا كان القانون في قبضة الأغنياء ؟ أفمثل هذا يعد حرا وهو لا يستطيع أن يبدى رأيا مخالفاً رأى سيده؟ أيعد حراً من لا يملك نفسه ، من لا رأى ولا روح له ؟ أيحسب حراً من كان وجدانه مقيداً بوجدان من يتوقف عليه معاشه ؟ » .

فاذا سألت فيلسوفنا الإنساني قائلا : أي حرية تريد لنا أيها الرائد ؟ أجابك من فوره : أريد لكم الحرية الروحية ، التي يملك بها الفرد زمام نفسه ، فيكون مطلقا من القيود التي تكبل روحه وعقله ، ولا فرق عندي بين أن تجئ هذه القيود من أسرة أو مجتمع أو من دين أو سياسة ؛ الحرية الروحية هي أن تكون روح المرء طوع إرادته ، لا محجوزة ولا موقوفة ولا مبيعة ولا مرهونة ، وطالب هذه الحرية يتدرج فيها من بيته إلى عمله إلى معبده وحكومته ؛ فما الحرية السياسية إلا فرع من الحرية الروحية الأصيلة ، ونتيجة من نتائجها .



هذه الحياة الروحية التي ينادى بها فيلسوفنا الريحاني ، دعائمها ثلاث : الطبيعة ، والفن ، والجد في العمل ، وإنه ليرى هذه الدعائم الثلاثة متمثلة في لبنان وباريس ونيويورك ، وكأنه يتمنى أن تجتمع هذه الخصال الثلاثة في مدينة واحدة هي التي تستحق عندئذ أن توصف بالمدينة العظمى ؛ يقول في مقاله المعنون « من على جسر بروكلن » « قد شاهدت الآن ثلاثة مناظر عظيمة لا أنساها ، لأنها عندي أشبه برموز جميلة لدعائم الحيـــاة الروحية الثلاث ، هي مراحل في رحلتي الفكرية التي باشرتها ... أما المناظر الثلاثة التي تمتع بها طرفي حتى الآن ، فتركت أثراً عظيماً في نفسي فهي لبنان وسواحله من ذروة جبل صنين ، وباريس من على برج ايفل ، ونيويورك في الليل من منتصف جسر بروكلن ؛ فالأول إنما هو رمز الطبيعة ، والثاني رمز الفنون الجميلة ، والثالث رمز الكد والاجتهاد ؛ وهذى هي دعائم الحياة الروحية الثلاث ؛ فالمنظر الأول صنعـــة الله ، والمنظران الآخران صنعة الإنسان » .

على صدر الطبيعة فى لبنان ، وجد شاعرنا الفيلسوف سكينة القلب والروح ؛ إنه « لوجاز أن نقول إن للسكينة ألحاناً وأنغاماً ، لقلت إنها أشجى فى مسمعى وأبدع ، من ألحان أمهر الموسيقيين ، وما معنى الألحان التى لا تسبقها وتتلوها السكينة ، إنها عندى كلا شئ ، بل هى ضجيج مزعج ممل» ؛ «إن الطبيعة لا تظلم بنيها مهما اشتد غضبها .. وأما أولئك الذين يخافون الأمطار ويخشون الأعاصير ، فيتفرجون عليها من وراء الزجاج ، فذرهم فى نعيمهم يمرحون » ؛ إنى « لا أذكر إلا اللذات الروحية حينما أكون بالقرب من الطبيعة » ؛ «ولئن كان السير فى شوارع المدن الكبرى يذكر الإنسان بالإنسان ، فان السير فى الوادى أو الغاب يذكر السائر بالخالق العظيم ؛ الأول يدعو إلى العمل ، والثانى إلى التفكر والتأمل ؛ فى الأول بعض اللذة التى يتبعها الإعياء والقنوط ، وفى الثانى نوع من اللذة يتبعه النشاط والعزم» .

تلك إذن هى الدعامة الأولى من حياة الروح ، تتلوها الدعامة الثانية — دعامة الفن ، وعلى رأس الفن يجئ الشعر الذى كان صاحبنا من رجاله ؛ «إنى أقدم العاطفة على البحث والبرهان» — هكذا يقول الريحانى عن نفسه ؛ وهو إذ يستعرض الشعراء يجدهم صنفين : شاعر قومه وزمانه ، وشاعر العالم كله وفى كل زمان ، ولئن كان الأول بمثابة الجهاز العصبى للمجتمع فى عصره ، فالثانى هو بمثابة قلب الإنسانية النابض ، ويضع الريحانى شعراء العرب جميعاً فى الصنف الأول ، لا يستثنى إلا اثنين : ابن الفارض والمعرى .

وأخيراً تجىء الدعامة الثالثة : دعامة العمل والكدّ ، وها هنا تراه ينظر إلى الأمريكيين بعين ، وإلى الشرقيين بعين ، فتأخذه الحسرة أن لم يكن لهؤلاء ما لأولئك من سعى وجهاد ؛ إنه يتمنى أن يأخذ كل من الطرفين شيئاً من الآخر ليعتدل الميزان، فيخاطب السفن المغادرة للشاطىء الأمريكى قائلا : « احملى إلى الشرق شيئاً من نشاط الغرب وعودى إلى الغرب بشىء من تقاعد الشرق ؛ احملى إلى الهند بالة من حكمة الأمريكان العملية، وعودى إلى نيويورك ببضعة أكياس من بذور الفلسفة الهندية ؛ اقذفى على مصر وسوريا بفيض من ثمار العلوم الهندسية ، واقفلى إلى هذه البلاد بفيض من المكارم العربية » .

ألا إن السعادة كل السعادة هى فى عمل تعمله فتتقنه، بل إن العبادة الحقة هى فى العمل ، « لنخدم الله بالأعمال، ولنسبحه بالأعمال » — لكنه إذ أرادنا لنعمل ، فإنما أراد العمل المنتج فى غير صخب وضجيج . « قالت أشجار الغابة لأشجار البستان لماذا لا نسمع لأغصانك حفيفاً ، فأجابت : لأننى أستغنى عن ذلك بنمو أثمارى التى تشهد لى ؛ ثم سألتْ أشجارَ الغابة قائلة : ولماذا نسمع لأغصانك هذا الصوت القوى؟ فأجابت أشجار الغابة : لكى يشعر الناس بوجودى » هذه قصة من التلمود، لها مغزاها :

فيلسوف إنسانى هو فيلسوفنا أمين الريحانى ، يريدنا لنعمل فى صمت ، شريطة أن يكون حاصل العمل من أجل الإنسان ؛ فها هى ذى امرأة فقيرة يراها ترتعش من برد الشتاء القاسى ذات ليل ، وإلى جانبها سرير طفلها المريض ، فتبعث بابنها ليشترى رطلا من الفحم بآخر بنس فى جيبها ، ويعود ابنها نافخاً فى يديه المرتجفتين ليدفئهما ، ويرمى بالإناء الفارغ إلى الأرض قائلا فى سخط : إنهم لا يبيعون الفحم يا أمى ، فقد أوقف أصحاب رءوس المال عملية البيع إلى أن يرتفع الثمن إلى حيث يشاءون ، ويقصّ علينا الريحانى قصة تلك الليلة بتفصيلاتها ، معقباً بقوله : «مات الطفل من الزمهرير ، مات لأن الكانون بارد ، مات لأن

سطل الفحم فارغ ، مات لأن قلوب أصحاب المعادن والتجار خالية من الرحمة والحنان . ومات مثله كثير من الأطفال فى هذا الشتاء ؛ إن فى ضواحى المدينة صفوفاً من العجلات المملوءة فحماً، صفوفاً ممتدة إلى مسافة عشرين وثلاثين ميلا ؛ إن فى خارج المدينة ألوفاً من قناطير الفحم مُوقَفَة — ألوفاً من القناطير المكدسة المحبوسة عن الشعب ، وفى داخل المدينة ألوف من العيال تكاد تهلك من الصر والقر ؛ الناس تصرخ : « اعطونا فحماً ، اعطونا فحماً » ، وأصحاب المعادن وشركات الاحتكار يُصْدِرون أوامرهم بتوقيف البيع إلى أن يعود المعدنون إلى المعادن ».

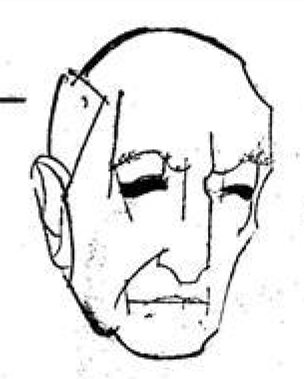
— ٤ —

فيلسوف إنسانى هو أديبنا أمين الريحانى ، يتخذ من رحمة الإنسان بالإنسان معياراً للسلوك ليس وراءه معيار ، ويستمد مبادئه من تجارب حياته ، لا يقرأ الكتب لينقل عنها ، بل يعيش ويحيا حياة مليئة خصبة وعيشاً غنياً بإحساسه غزيراً بمشاعره ؛

فلئن كان الكتاب — فيما يقال — نوعين : نوع يكتب ليعيش فتكون النتيجة أنه يعيش ولا يكتب ، ونوع يعيش ليكتب فتكون النتيجة أنه يكتب ولا يعيش ، فإن كاتبنا الريحانى ليضيف نوعاً ثالثاً يندرج هو فيه ، وهو النوع الذى يعيش ويكتب ، فتراه يحيا كتابته ويكتب حياته ، وذلك هو الريحانى.

أو قل مع الريحانى كذلك إن الكاتب أحد رجلين : فكاتب يكتب ابتغاء مرضاة القوم ، وكاتب يكتب ابتغاء مرضاة الحق ، والفرق بينهما هو الفرق بين ثمر البلح ونواته ، فكُلُوا إن شئتم من الثمر هنيئاً مريئاً ، لكن اعلموا بأن النواة التى تنبذونها هى التى ستغوص فى الأرض لتتوارى تحت ترابها حيناً ، ثم يسوق إليها الله سحاباً ، فيحييها ، فتبزغُ وتنمو ويمتد ظلها ويأكل من ثمارها الأبناء والأحفاد — وذلك هو أدب الريحانى وفكرهُ ، رحمه الله وجزاه عن النهضة العربية خير الجزاء .

زكى نجيب محمود



فرانسوا موریاك
بلغ الثمانين !

احتفلت فرنسا فى أكتوبر الماضى بعيد ميلاد فرانسوا موریاك الثمانين فأفردت جريدة « الفيجارو الأدبية » عدة صفحات حيا فيها كل أعضاء هيئة التحرير زميلهم الكبير بكلمات رقيقة ، وعددوا مآثر ذلك الكاتب العظيم الذى توجت حياته الأدبية فى عام ١٩٥٢ بمنحه جائزة نوبل ، وما زال منذ ذلك التاريخ يضيف إلى الأدب أمجاداً بعد أمجاد . .

كتب جاك دولاكروتال وجون كو وجراهام جرين ودياجو فابرى فأجمعوا على أن موریاك أحدث ثورة فى الأدب وخاصة فى الرواية ، فبعد بروست أجبر موریاك قراءه على الاهتمام بالتحليل النفسى أكثر من اهتمامهم بالأحداث !

والواقع أن القارئ يحس فى كل صفحة من صفحات « صحراء الحب » و « الطريق إلى البحر » و « الحمل » و « المذكرات الخاصة » و « المذكرات الخاصة الجديدة » بروح شاعرية تهفو على الكلمات التى تؤثر فيه وتهزه هزاً عنيفاً لما فيها من وصف دقيق وتحليل كامل .

وكل كتابات موریاك واقعية تؤكد أنه كاتب ملتزم ، هذا بالإضافة إلى الكلمة التى صرح فيها منذ ثمانية أعوام قائلا : « بعد الحرب الأسبانية لم أعد أستطيع الانفصال عن الوجود الإنسانى القائم ، فالمآسى التى يعيشها العالم بددت كلية الأوهام التى خدعت بالانغماس فيها . إن مواهب الإنسان لا بد وأن تسخر لخدمة الإنسان الذى بلا مواهب وتجند للدفاع عن ضحايا الوجود » .

فموریاك يناصر قضايا الإنسانية المعلقة : يستنكر الحروب ، ويهاجم الإستعمار ، ويدافع عن الزنوج ، ويردد أشعار وليم بتلر ييتس التى تقول :

« لأنى فقير لا أملك غير أحلامى
« وضعت أحلامى تحت قبلاتك
« تنبه ، وخفف وطأ أقدامك
« فإنك تسير فوق أحلامى » .

الفلسفة


ب . راسل


أ . آير


ج . مور

● عند بوبر : إن الفلسفة ممثلة فى أهم جزء من أجزائها وهو نظرية المعرفة تستمد كيانها من العلم أو من العلوم المختلفة وما لها من فروع مختلفة . والميتافيزيقا التى ينادى بها هى تلك التى تفتح الطريق للفكر والعمل لهداية البشر .

● عند همشير : إن الإنسان كائن عامل قبل كل شىء ، وقبل أن يكون متأملا ناظراً ، ولكن عمله يحتاج إلى فهم طبيعته من جهة ، وطبيعة العالم من جهة أخرى ، وكيف يؤثر الإنسان فى العالم من جهة ثالثة .

● عند ستروسن : الميتافيزيقا هى إيجاد الأسباب الحقة أو الباطلة أو المائعة لما نعتقده على أساس من الفطرة .

الانجليزية اليوم

دكتور أحمد فؤاد الأهوانى

من الطبيعى أن تسير الفلسفة فى ركب الحياة المعاصرة السريعة التغير ، فنراها تتبدل بسرعة سريعة بعد أن كانت تتميز عن غيرها من الأفكار العلمية أو الفنية بالثبات الشديد . لذلك لم أشأ أن أصف الفلسفة الانجليزية بأنها الفلسفة المعاصرة ، لأنّ هذا القيد يحددها بالقرن العشرين أى أثناء ستين عاماً ، على حين أننى أقصد بحديثى هنا الستينيات من هذا القرن .

وليس هذا التحديد من باب الحذلقة ، بل هو ضرورى ، ما دامت الفلسفة نفسها هى صناعة التحديد .

وتحديد آخر خلاف ذلك التحديد الزمنى ، هو الوقوف عند موضوع واحد ، وعند شخص واحد . أما الموضوع فهو العودة إلى الميتافيزيقا بعد طلاق مؤقت لم يستغرق أكثر من ثلاثة عقود ، وأما الشخص فهو الأستاذ ستروسن أستاذ الفلسفة فى أكسفورد .

وإنما وقفنا عند موضوع واحد ، وعند شخص واحد ، لضيق المقام عن استيعاب سائر المذاهب والتيارات والاتجاهات .

— ١ —

ولما كان الحاضر وليد الماضى ، ولا يمكن فهمه إلا فى ضوئه ، فينبغى أن نقدم بين يدى حديثنا بتمهيد تاريخى معاصر سريع . ومرة أخرى نعنى بالمعاصر منذ بداية هذا القرن الذى نعيش فيه .

وقد استعرض كاتب مقالة « الفلسفة الإنجليزية المعاصرة » فى كتاب « التاريخ النقدى للفلسفة الغربية » والصادر فى العام الماضى بأقلام عدد كبير من المشتغلين بالفلسفه فى انجلترا ، هذه الفلفسة

وقسمها مراحل ثلاثاً :

المرحلة الأولى الواقعية ، ظهرت فى بداية القرن العشرين فى مقابل مثالية جرين وبرادلى ،

وتتمثل هذه الواقعية عند برتراند رسل فى كتابه « مشكلات الفلسفة » وعند مور فى كتابه « بعض المشكلات الأساسية فى الفلسفة »

وظل هذا المذهب لسان حال الفلسفة الانجليزية الأكاديمية فيما بين الحربين العالميتين على الرغم من أن المؤسسين له — أى رسل ومور — قد تحولا عنه .

المرحلة الثانية يسميها رسل : « التحليل الفلسفى» وقد نشأت عن برتراند رسل وعن وتنجشتين .

وقد لبست هذه الفلسفة فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، منذ سنة ١٩٤٠ ثوب « الذرية المنطقية » وآراء هذه المرحلة جزء من حلقة أو جماعة فيينا وبرزت فى الثلاثينيات فى انجلترا باسم الوضعية المنطقية ، وبلغت الأوج فى كتاب آير « Ayer » « اللغة والصدق والمنطق» ، الصادر فى سنة ١٩٣٦ .

المرحلة الثالثة تسمى الفلسفة اللغوية ، وأبرز ممثليها وتنجشتين ، ورايل Ryle ، وفلاسفة اكسفورد المهتمين باللغة ، وهى الفلسفة التى سادت انجلترا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية .

إنّ كلا من وتنجشتين ورايل وبخاصة رايل فى كتابه « مفهوم الذهن » الصادر فى سنة ١٩٤٩ ، يستبعد — على الرغم من تباعدها مذهبياً — الميتافيزيقا ، ويلتمس المعنى الفعلى للألفاظ فى الاستعمال اللغوى ، بدلا من التماس المعانى فى عالم من الحقائق المجردة . وفى السنوات الأخيرة ضعف هذا الاتجاه فى انجلترا ضعفاً شديداً ، وخاصة بعد موت الأستاذ أوستن سنة ١٩٦٠ ، وعادت فكرة الفلسفة المنظمة إلى الظهور مع بوبر ، وستروسن ، وهمشير :

— ٢ —

والأستاذ بوبر Popper معروف لقراء العربية ، لا بسبب فلسفته فى المعرفة ، بل بسبب نظرياته فى المجتمع والتاريخ ، وكتابه « المجتمع المفتوح » (١٩٤٥) مشهور ، يناقش فيه الفلسفة الاجتماعيـــة ويستعرض آراء أفلاطون وهيجل وماركس عن التاريخ والمجتمع . ويهمنا فى العرض الذى نقدمه رأيه عن الميتافيزيقـــا ، فهو يخالف أصحاب الوضعية المنطقية القائلين بأن قضايا الميتافيزيقا لا معنى لها ، ويذهب إلى أنها غير علمية .

وله رأى خاص فى النظرة العلمية والبحث العلمى : وليس معنى ذلك اطراح الفلسفة ، على العكس الفلسفة عنـــده متصلة أوثق الصلة بالعلم ،

وكلا العلم والفلسفة يطلبان هدفاً واحداً هو تفسير العالم ، وكلاهما يسير على منهج واحد هو امتحان الفروض . والفلسفة ممثلة فى أهم جزء من أجزائها وهو نظرية المعرفة تستمد كيانها من العلم أو من العلوم المختلفة وما لها من فروع مختلفة. والميتافيزيقا التى ينادى بها هى تلك التى تفتح الطريق للفكر والعمل لهداية البشر .

أمّا همشير فإنّ شهرته فى مصر أقل وأضعف ،

وتدور فلسفته حول الإنسان وتنمية قواه ونشاطه فى داخل الإطار الاجتماعى الذى يعيش فيه .

وكتابه الأساسى الذى يسمى « الفكر والعمل » يقرر فيه أن الإنسان كائن عامل قبل كل شيء ، وقبل أن يكون متأملا ناظراً ، ولكن عمله يحتاج إلى فهم طبيعته من جهة وطبيعة العالم من جهة أخرى وكيف يؤثر الإنسان فى العالم من جهة ثالثة . إنه يؤثر فى العالم بجهاز من اللغة والمفاهيم التى تواضع عليها. والإنسان بمقتضى طبيعته الإنسانية يجتاز مراحل أربع تبدأ من اللغة التى ينطق بها ويتفاهم مع غيره ويعبر عن الأشياء والمعانى ، ثم بالقصد يتطلع إلى هدف يبغى الوصول إليه ، ويمتاز الإنسان بالحرية التى يختـــار بها سلوكه الطريق إلى تحقيق

أهدافه ، وهو يمتاز أخيراً بأنه يتسامى على نفسه فى تطلعه إلى هذه المثل العليا .

ويعد ستروسن أشهر الثلاثة فى الوقت الحاضر . وكتابه الذى ظفر بهذه الشهرة يسمى : « الجزئيات ، بحث فى الميتافيزيقا الوصفية » صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٥٩ ، وفى طبعة شعبية سنة ١٩٦٤ .

— ٣ —

وقد آثرنا ترجمة العنوان بالجزئيات ، لا بالأفراد أو الأشخاص . وهو بالإنجليزية individuals : والجزئى يقابل الكلى ويقع تحته ، مثال ذلك « إنسان » معنى كلى يقع تحته جزئيات ، أو أفراد ، كثيرون هم زيد وعمرو وسقراط وغيرهم . ويقال فرد من التفرد ، ومن الانحياز بنفسه ، وانحياز الشىء عن غيره تفرد ، وانفراد وإنما يقال انفراد حين يكون للشخص خصائص يمتاز بها عن غيره ، ويتعين بها ، فلا يكون هذا الشىء هو عين ذاك . ويقال « شخص » على العاقل خاصة فالناس أشخاص ، ولو أن مناطقة العرب القدماء لم يختصوا الشخص بالعقلاء من الناس ، بل أطلقوا الأشخاص على ما يقابل الأفراد ، وعلى الجزئيات .

وفى اللغة العربية الفرد من الناس هو الواحد منهم ، والأفراد هم الناس . ولذلك نخشى حين يستخدم لفظ الفرد والأفراد أن ينصرف إلى آحاد الناس دون الأشياء وليس هذا هو المقصود منطقياً.

والعجب أن الأستاذ ستروسن نفسه ، وهو مؤلف الكتاب ، إنما أدار على الجزئيات كلامه particulars وخصص لها الجزء الأول بأكمله ، ولم يحدثنا عن الأفراد إلا فى بضع صفحات من جهة ظهورها — أى الأفراد — كموضوعات منطقية ، وعندئذ تتميز الأفراد عن الجزئيات .



ومن هذا يبدو أن العنوان الذى جعله الأفراد إنما قصد به اجتذاب أذهان القراء ، وإيقاعهم فى حبائل الفلسفة وشباكها ، حتى إذا حسب القارىء أنه مقبل على الاطلاع على أمور تخص الأفراد أى البشر وما يمس حياتهم ، إذا به يجد نفسه وقد وقع فى متاهة من المنطق والميتافيزيقا ، وكلاهما ثقيل على النفس .

نعم المنطق ثقيل جاف ، ولكن لا مناص من اتباعه ومن تعلمه حتى يكون التفكير سليماً . ألم يقل ابن سينا من قبل إن الفكر ترتيب أمور معلومة ليتأدى منها إلى أن يصير المجهول معلوماً ، وهذا الترتيب ليس بضروى ، فلابد من قانون يفيد ذلك الترتيب وهو المنطق : كل إنسان إذن يجرى على قواعد المنطق دون أن يعرف : ومن انتقادات العرب على منطق أرسطو قولهم إن الناس كانوا ولا يزالون يفكرون تفكيراً صحيحاً قبل أن يضع لهم أرسطو قواعد المنطق ، غير أن هناك فرقاً بين أن يفكر الإنسان تفكيراً صحيحاً بالفطرة والسليقة ، وبين أن ينظر فى تفكيره ويحلله ليرى أهو حقاً صحيح أم فاسد . وكثيراً ما يقع المرء فى الخطأ دون أن يدرى ، ولو حاول أن يتبين موضع الخلل فى تفكيره ما استطاع إلى ذلك سبيلا .

والميتافيزيقا لا تقل جفافاً وثقلا عن المنطق ، لأنها بحث فى أصول الفكر ، وأصول الأشياء ، والغايات البعيدة . أو هى بحسب تعريف أرسطو البحث فى الوجود من حيث هو موجود . ويكفى أن تتأمل هذا التعريف وتحاول فهمه ليتصدع

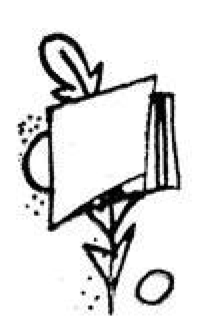
رأسك ، وتنصرف عن الميتافيزيقا كما انصرفت من قبل عن المنطق :

ومع ذلك فإن الأمم ذوات الحضارة التى صعدت سلم التقدم والرقى وكان لها فى التاريخ شأن وذكر ، أقبل مفكروها على المنطق وعلى الميتافيزيقا وكان لهم جولات موفقة فى كلا هذين البحثين . وكان الجاحظ وهو الأديب قبل كل شىء يمجد أرسطو ويسميه صاحب المنطق ، ويعرف بدقة — كما عرف معظم المفكرين العرب — تفصيلات ذلك المنطق . فلا عجب أن ينهض أحد المفكرين الإنجليز فى الوقت الحاضر فيشغل نفسه ويشغل الناس ببحث فى المنطق ، وأن يسمى هذا البحث بأنه قول فى الميتافيزيقا الوصفية .

— ٤ —

وكان جماعة من المفكرين فى انجلترا منذ العقد الثالث من القرن العشرين قد ابتدعوا فى الفلسفة بدعة جديدة وزعموا أن الميتافيزيقا هراء ، وبحث فى أمور لا يمكن الوصول إليها ، فهدموا بذلك الركن الركين فى الفلسفة ، ولقيت هذه البدعة صدى ورواجاً ، ولكنها ككل بدعة لم يكتب لها طول البقاء ، وعاد الانجليز أنفسهم كما رأينا بلسان أحد الناطقين بلسانهم اليوم — وهو ستروسن — إلى الاعتراف بالميتافيزيقا .

يقول فى مقدمة كتابه : « كانت الميتافيزيقا فى الأغلب تأملية ، وفى الأقل وصفية . والوصفية تقنع بوصف بناء فكرنا الفعل عن العالم ، على حين تحفل الميتافيزيقا التأملية بإنتاج بناء أفضل . وإن ثمار الميتافيزيقا التأملية تبقى دائماً مثيرة للاهتمام دون الوقوف عند الحد الذى تكون فيه مفتاحاً لمرحلة من مراحل تاريخ الفكر . ولما كان هذا الضرب من الميتافيزيقا متميزاً وعميقاً فى نظرته المتحيزة ، كان مثاراً بطبيعته للإعجاب ومصدراً



لمنفعة فلسفية باقية . غير أن هذه الخصلة الأخيرة إنما يمكن أن تعزى إليها بسبب ضرب آخر من الميتافيزيقا لا يحتاج إلى أى سند آخر سوى البحث بوجه عام . إن الميتافيزيقا التأملية فى خدمة الوصفية . وأكبر الظن أن أى ميتافيزيقى لم يكن من هذا النوع تماماً أو من ذاك ، ولكننا نستطيع أن نميز بوجه عام من التأمليين ديكارت ، وليبنتز وبركلى ، ومن الوصفيين أرسطو وكانط . . »

لا يغيب عن بالنا أن الذين اطرحوا الميتافيزيقا هم أصحاب الوضعية المنطقية ، الذين يتخذون من التحليل المنطقى أداة لمباحثهم ، وترتب على هذا التحليل القول بأن المفاهيم الميتافيزيقية ألفاظ لا تعبر عن حقيقة واقعة . ولقد كان ستروسن فى بدء حياته من زمرة الوضعيين ، وتتلمذ على أقطابهم وأخذ عنهم ، وبخاصة برتراند رسل . فلما شاء الخروج عليهم كان لابد أن يبين الفرق بينه وبينهم ولذلك تساءل فى المقدمة أيضاً عن هذا الفرق ، وذهب إلى أنه ليس فرقاً فى الطبيعة بل فى الدرجة فقط والنظرة العامة التى بها تمتاز الميتافيزيقا الوصفية . كما أن الفرق بينهما أيضاً يقع فى المنهج ، ذلك أن التحليل المنطقى أو الفلسفى يقنع بالوقوف عند الألفاظ والكشف عن معانيها ، وحقيقة المعانى التى تستخدم فى العبارات ، أما الميتافيزيقا الوصفية فإنها تذهب إلى أبعد من ذلك إذ تميز ، وتدرك العلاقات بين الأشياء مما هو ضرورى للفهم :

صفوة القــول ، لا بد أن ندرك حقيقة العالم الذى نعيش فيه ، عالم الأجسام المادية ، والأصوات ، والأشخاص . وهذه الأمور الثلاثة فردية ، وتكون ما يسميه الفيلسوف ليبنتز « المونادات » . ثم نصف هذه الأفراد ، ونحكم عليها ، فتكون عندنا قضايا منطقية مركبة من موضوع ومحمول . فالأفراد أو الجزئيات تشكل نصف الكتاب ، والقضايا النصف الثانى من كتابه .

الأجسام ، والأصوات ، والأشخاص هى النماذج الثلاثة التى منها تتألف الجزئيات . ولعلك أدركت لماذا لم ننقل عنوان الكتاب بقولنا الأشخاص حتى لا يلتبس الأمر بما نقصده من شخص person وقد أفرد المؤلف للأشخاص باباً خاصاً . والأجسام هى هذه الأشياء التى تشغل حيزاً من المكان ، وقد جرت العادة أن يقال إن لها طولا وعرضاً وارتفاعاً . بقى أمر الأصوات sounds ولماذا عالجها المؤلف على حدة .

إننا نتعرف على الأشياء بالحواس الخمس المعروفة وهى البصر والسمع والشم والذوق واللمس . فهذا كتاب ، وهذا قلم ، وهذه منضدة إلى آخر هذه الأشياء — أو الأجسام — أدركناها بحاسة البصر ، وبحاســة اللمس . وقد يمكن الاستغناء فى المعرفة عن اللمس ، اكتفاء بالبصر ، كما نفعل فى رؤية الأجسام البعيدة عنا ، والتى لا نلمسها ، ونتحسسها . ولكن كل ما هو فى متناول اليد ، فإننا ندركه بالبصر وباللمس ، بل إن الطفــل الصغير يحدد الأطوال وبخاصة العمق بيده . وأما المشمومات والمذوقات فإنها أضعف من أن يؤبه لها ، أو أن يحسب لها حساب .

ولكن الذى يجب أن نحسب له حسـاباً ، ونفرد له فى المعـرفة باباً ، هو الأصوات المسموعة ، الدالة على أشيــاء خارجية .

ونحن لا يهمنا الصوت من حيث هو كذلك ، بل الذى يهمنا فى المحل الأول ، فى هذه « الميتافيزيقا الوصفية » التعرف على الأشياء ، ومطابقة ما فى الذهن على ما هو فى الخارج . وقد بحث المفكرون من قديم فى أمر المدركات ، والمحسوسات ، على أساس إدراكها بالبصر ، حتى لقد وصفوا الإدراك نفسه بأنه « بصر » أو « نظر » أو « رؤية » أو « بصيرة » ، إلى آخر هذه المشتقات من الأبصار والرؤية ، وكأن المعرفة كلها وقف على هـــذه الحاســة ، وهى التى قدموها على غيرها من الحواس الخمس .

وأين مكان السمع والمسموع والأصوات من معرفة الأشياء ، وتحديدها ، والتعرف عليها ، ووضعها فى إطار من المكان والزمان ؟ الجديد عند هذا المفكر أنه فطن إلى أهمية السمع ومنزلته ، وأنه لا يقل عن البصر أهمية فى التعرف على الأشياء . وسبيل ذلك افتراض خلو الإنسان من سائر الحواس ما عدا السمع . وهذا شبيه بافتراض ابن سينا فى قوله بالرجل الطائر المعلق فى الهواء بغير حواس . غير أن ابن سينا كان يرمى من هذا الافتراض أن الإنسان إذا غفل عن إدراك العالم الخارجى حين تلغى حواسه الظاهرة ، فإنه سيدرك مع ذلك ذاته ، ويحس بها .

فهل يمكن إذا افترضنا أن إنساناً مّا ليس له من حواسه سوى السمع أن يحدد المسافات ، ويضع الأشياء عن يمين وعن شمال ، وعن فوق وعن تحت . يذهب المؤلف إلى استحالة ذلك لأن الأصوات تهبط علينا من كل جانب لا ندرى أجاءت من هنا أم من هناك ، من خلف أم من قدام . ومن أجل ذلك كان إدراك « المسافة » عن طريق الأصوات فقط أمراً مستحيلا . وقد ينتهى بنا الأمر إلى تصور عالم بغير مكان ، يخلو من

المكان فإذا كان الأمر كذلك فأين « نضع » الأشياء ، وأين نحددها ؟

هذه بعض المشكلات التي تعرض حين نتعمق فى النظر إلى الأصوات باعتبار أنها وحدها موضوعات جزئية داخلة فى تركيب القضايا .

أما المشكلات الناشئة من النظر إلى « الأشخاص » فإنها كثيرة كذلك . أولها التمييز بين أنفسنا كأشخاص وبين ما هو خارج عنا ، ويعد شيئاً « آخر » خلافنا ، فأنا شخص ، وكل ماسواى أشياء خارجية عنى ، حتى الأشخاص الآخرين يمكن أن نعدهم كذلك ، أى موضوعات خارجية . فعلى أى أساس نفعل هذا التمييز ؟

أنا أنا ، وأنت أنت ، وهو هو ، عبارات تجرى على ألسنة العامة من الناس ، ولكنهم لايدركون كيف يطابقون بينهم وبين أنفسهم ، أو بين هذا الشخص وأنه «هو هو» اللهم إلا بالبصيرة والحدس .

ولكن التحليل العميق يدخل بهم فى متاهة هذا القانون الذى حير الفلاسفة من قديم كما يحيرهم اليوم ، وهو مبدأ « الهوية » وهى مصدر صاغه العرب من « هوهو » .

وكلنا يحمل فى جيبه بطاقة تسمى « الهوية » أى التى تثبت هويته ، وقد يقال عنها البطاقة الشخصية فعلى أى أساس تثبت الهوية ؟

— ٥ —

وليس هذا البحث عن الأفراد ، أو الجزئيات ، منطقاً خالصاً ، ولا ميتافيزيقا بحتة ، وإنما هو دراسة تجمع بين الاثنين ، بين المنطق والميتافيزيقا ؛ ذلك أن التيارات الحاضرة الفكرية لم تعد تميز بين منطق بحت ، اللهم إلا فى الكتب المقررة على طلبة الجامعات ، وبين ميتافيزيقا ، لأن المنطق من حيث إنه بحث فى قوانين الفكر إنما ينظر فى هذه القوانين من جهة مطابقتها للعالم الخارجى ، ومن أجل فائدتها فى هداية الإنسان فى حياته ، مما يقتضى إدخال الوجود الخارجى فى الحساب .

ومن قديم ، ذهب المناطقة والفلاسفة وبخاصة فلاسفة العرب ومناطقتهم إلى أن للأشياء ضربين من « الوجود » وجود فى الأذهان ، ووجود فى الأعيان . فهذا سقراط له وجود خارجى ، أى عينى ، وهو المسمى الوجود فى الأعيان ، وفى الوقت نفسه عندى له وجود ذهنى . و « الحق » هو « مطابقة » ما فى الأذهان لما هو فى الأعيان .

هذا ما كان يقوله مناطقة العرب . فهل جاء الأستاذ ستروسن بجديد يختلف عنهم ؟ كلا ، إنه متفق وإياهم تماماً ، ولذلك كان أول مبدأ تحدث عنه فى كتابه هو « المطابقة » أو « التطابق » identification ويقصد به مطابقة اللفظ ومعناه الذهنى للموجود الخارجى . وإذا لم تحدث هذه المطابقة ترتب على ذلك الخطأ والزلل ، وضرب لذلك أمثلة فى كتابه ، ولا بأس أن نسوق بين يدى قرائنا قصة تروى على هذا الخطأ للترفيه . قيل إن خادماً أبله اشتغل عند سيدة ، فأرسلته لشراء « باذنجان » من بائع الخضر ، فسألها الخادم وما الباذنجان ، قالت : هو شيء أسود له عمامة خضراء . وذهب الخادم إلى بائع الخضر ، فوجد هناك شخصاً أسود يلبس عمامة خضراء ، فطلب منه الحضور لمقابلة سيدته ، واصطحبه إلى الدار حتى إذا دخل من الباب صفق قائلا : لقد حضر الباذنجان .

نحن إذن فى حاجة إلى مطابقة ما فى الذهن لما هو فى الخارج ، حتى نصل إلى الحقيقة ، أو على الأقل ليتم بيننا الاتفاق عليها ، والتفاهم بين الناس بشأنها .

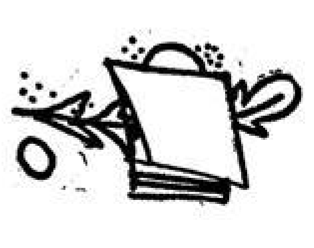
وكان أرسطو فى الزمن القديم يبدأ من « الجزئيات » ، ويسميها « الجوهر الأول » وهذه الجزئيات أو الجوهر الأول هى المحسوسات

المركبة من مادة وصورة وهى التى تملأ العالم ، وتشكل فيه الكثرة اللامتناهية ، مثل سقراط وأفراد النـــاس وملايينهم منذ وجدوا إلى يوم يفنى العالم ، وهذا شئ يصعب حصره وعده . ولكن أرسطو ارتفع من الجزئيات إلى الكليات ، مثل إنسان بالنسبة لسقراط وزيد وعمرو وغيرهم ، والكلى محدود محصور متناه ، وجوده مشكلة من المشاكل الفلسفية منذ أرسطو حتى اليوم ، أله وجود ذهنى فقط ، أم له وجود واقعى فى الخارج ، أم أنه مجرد لفظ لا ينطبق على حقيقة خارجية ؟ ولعلك تدرك أن أصحـــاب التحليل المنطقى الذين ينكرون المعانى التى تستخدم دون أن يكون لها إشارة فعلية إلى شئ حقيقى ، لم يأتوا بجديد يختلف عن الاسميين الذين ظهرا فى العالم القديم وفى العصر الوسيط . ذلك أنك تشير إلى سقراط ويدل عندك على معنى له وجود فى الخارج ، ولكنك حين تقول إنسان ، فما هذا الذى تشير إليه ؟ إنه لا يعدو أن يكون سوى لفظة اصطلح الناس عليها . وهناك حلول كثيرة لهذه المشكلة ، نعنى مشكلة الصلة بين المعانى الجزئية والمعانى الكلية ، وقد ارتضى الأستاذ ستروسن لنفسه أن يأخذ بالحل الذى ذهب إليه ليبنتز فى قوله بالموناد . وليبنتز كما نعلم يقرر أن الجزئيات هى الحقائق الأولى ، ويسميها « الموناد » وأن أى فرد من الأفراد لا يمكن أن يشبه فرداً آخر أو أن يتطابق وإياه . ومن أقواله المشهورة فى كتاب « المونادلوجيا » أنه لا توجد ورقتان فى شجرة واحدة فى غابة واحدة متشابهتان تمام التشابه .

— ٦ —

إذا كان الأمر كذلك فما الجديد الذى جاء به الأستاذ ستروسن ؟

إنه لم يأت بجديد لم يكن موجوداً من قبل ، كما رأينا ، وإنه ليعترف بذلك، حين يقول فى صدر كتابه إن الأقدمين لم يتركوا مشكلة دون حل ، ولكننا يمكن أن نعيد التفكير فى تلك المشكلات ، وأن نصوغها بطريقة جديدة .



وخلاصة هذه الصياغة أن العالم الذى نعيش فيه يتركب من أجسام ومن أشخاص ، وكلاهما من الأوليات التى من أفرادها يتشكل بنيان العالم . وأن الجزئيات تشغل من الموضوعات المنطقية منزلة جوهرية ، لأن الجزئى يعد بمثابة « النموذج » للموضوع المنطقى . وهو يسلم « بوجود » هــذه الأجسام وهؤلاء الأشخاص ، لأن افتراض عدم وجودها يبعث موجة من الشك فى هذا العالم ، وأساس اليقين بوجودها هو مجرد إيمان لا سند له من الفكر والاستدلال ، فهو إذن من الأوليات . فالناس العاديون يعتقدون فى وجودها ، ويسلمون بذلك كبداية للتفكير ، والفلاسفة الذين حاولوا البرهنة على وجودها أجهدوا أنفسهم دون طائل ، ويمكن الكشف عن كثير من السفسطــة فى استدلالاتهم ، وأن بعضهم قد رفض القول بوجودها.

مهما يكن من شئ فمن الصعب بيان أن مثل هذه الاعتقادات يمكن الدفاع عنها، دون بيان اتفاقها مع جهاز المفاهيم التى يعمل الذهن بواسطتها ، وكيف أن تلك الاعتقادات تعكس نسيج هذا الجهاز الذهنى .

ويختم ستروسن كتابه بقوله : « فإذا كانت الميتافيزيقا هى إيجاد الأسباب الحقة أو الباطلة أو المائعة لما نعتقده على أساس من الفطرة ، فهذه إذن هى الميتافيزيقا » .

أحمد فؤاد الأهوانى

المعرفة العلمية وطبيعتها



ج . باشلار

دكتور زكريا ابراهيم

كثيراً ما يحاول الباحثون فى العلم ربط المعرفة العلمية بالحس المشترك ، فنراهم يقررون كما فعل الفيلسوف الإنجليزى هربرت سپنسر فى كتابه « المبادئ الأولى First Principles » أن « العلم إن هو إلا صور مترقية من صور المعرفة العادية المشتركة » وهم يعللون هذه الصلة بقولهم إن المعرفة العلمية لا تتعارض فى صميمها مع ما يظهرنا عليه الإدراك الحسىّ العادىّ : لأن العلم هو مجرد استمرار لحبّ الاستطلاع العادىّ الذى يدفع بالمرء إلى التساؤل عن علل الظواهر : ويمضى أحد الباحثين هـ . ليڤى فى كتابه « عالم العلم The Universe of Science » إلى حدّ أبعد من ذلك فيقول : « إن العلم يبدأ بالحس المشترك ، وينتهى أيضاً بالحس المشترك . والطابع المميّز للمعرفة العلمية هو أنها أولا وبالذات معرفة ديموقراطية ، فلا يمكن أن تبقى هذه المعرفة وقفاً على طبقة خاصة ، بل هى لا بد من أن تصبح حقاً مشاعاً لسائر الحضارات والطبقات وأصحاب المعتقدات ... »

بيد أننا لو عدنا إلى تاريخ التفكير البشرى ، لتحققنا من أن التفسير العلمى إنما يمثل مرحلة حديثة من مراحل النظر العقلى . فليس الاتجاه العلمى اتجاهاً تلقائياً لدى الإنسان ، بل هو ظاهرة متأخرة فى تاريخ الفكر الإنسانى . وكلنا يذكر بلا شك كيف أثبت أوجست كونت فى قانون الأطوار الثلاثة أن المعرفة العلمية قد جاءت متأخرة فى تطور العقل البشرى ، فكانت بمثابة ثمرة لعملية بطيئة من النضج العقلى استطاع بعدها الإنسان أن يتخلص من كل من التفسيرات اللاهوتية للعالم من جهة ، والعقلية الميتافيزيقية فى تعليل الظواهر من جهة أخرى . وهكذا عدل الإنسان عن تصور العلل النهائية للأشياء ، وأصبح يقنع بوصف الكيفية التى تقع على نحوها الأحداث . وبعد أن كان الإنسان يفسّر (مثلاً) ظاهرة

● ليس العلم فى صميمه سوى ذلك الجهد الشاق الذى يبذله الإنسان فى سبيل استبعاد ذاته والتغلب على النزعة التشبيهية والتخلص من شتى ضروب الاسقاط الذاتى حتى يتوصل إلى إدراك ما بين الظواهر من علاقات موضوعية لا تكون مجرد انعكاس لأهوائه وعواطفه وميوله .

● معظم فلاسفة العلم المحدثين يميلون إلى القول بأن الحقيقة العلمية هى فى صميمها واقعة مكونة أو منشأة أو مركبة ، فليس للواقعة أى معنى علمى ، أو أية دلالة علمية اللهم إلا إذا أدخل عليها من التعديل ما يجعل لها خصائص موضوعية .



هـ . برجسون

الإعصار بإرجاعها إلى غضب إله الرياح (كما كان الحال فى المرحلة اللاهوتية) ، أو بإرجاعها إلى القوة الديناميكية الكامنة فى الرياح (كما كان الحال فى المرحلة الميتافيزيقية) ، أصبح يفسّرها بتنقل الهواء من مناطق الضغط العالى إلى مناطق الضغط المنخفض فى الجوّ ، وهو التفسير الوضعى الذى يقوم على ربط الظواهر بعضها ببعض ربطاً موضوعياً بحتاً .

المعرفة البدائية والنزعة التشبيهية

لو أننا نظرنا إلى التفسيرات البدائية للظواهر الطبيعية ، لوجدنا أنها تشبه إلى حدّ كبير تلك التفسيرات التى تتبادر إلى أذهان أطفالنا اليوم : فالإنسان البدائى يفسر الطبيعة بإسقاط عواطفه عليها ، مثله كمثل الطفل حين يخلع على الظواهر صفات بشرية ، متأثراً فى ذلك بالنزعة التشبيهية anthropomorphisme السائدة لديه . والواقع أن الإنسان يميل دائماً إلى إسقاط سيكولوجيته الخاصة على الطبيعة ، وهو كثيراً ما يفعل ذلك بطريقة تلقائية لاشعورية . وهكذا اندفع الإنسان البدائى إلى القول بأن أيول Eole إله الرياح يغضب كما يغضب بنو البشر ، ولم يجد الفلاسفة أنفسهم أى حرج فى أن يقولوا إن الطبيعة تجزع من الخلاء ، وكأنما هى شخصية إنسانية تضيق ذرعاً بالفراغ ! ولم تصل البشرية إلى مرحلة الروح العلمية إلاّ يوم استطاعت أن تستبعد من دائرة المعرفة شتى مظاهر الإسقاط السيكولوجى التلقائى اللاشعورىّ ، لكى تُخْضع المعرفة نفسها لعملية « تحليل نفسانى » دقيق . ولاشك أن هذه العملية السيكولوجية هى من الصعوبة بمكان ، فضلاً عن أنها قد لا تنتهى يوماً ، ولكنها على كل حال ثمرة لجهود أجيال متعاقبة عمل أهلها على تثبيت دعائم الروح العلمية . وربما كان من واجبنا أن نتذكر دائماً أن البشر قد وجدوا على ظهر الأرض منذ آلاف السنين ومع ذلك فان الفيزياء العلمية إنما ترجع إلى

القرن السابع عشر ، فى حين ترجع الكيمياء إلى القرن الثامن عشر ، بينما لم يظهر علم الأحياء إلاّ فى القرن الماضى .

التحليل النفسى للمعرفة

لو أننا أمعنا النظر إلى المعرفة التلقائية الموجودة لدينا عن الواقع ، لوجدنا أنها فى صميمها مضادة للعلم . والسبب فى ذلك أن هذه المعرفة لم تخضع لأى تحليل نفسانى ، بل هى قد صدرت عن مجرد عملية إسقاط لأحلامنا وأهوائنا على الطبيعة . وحسبنا أن نرجع إلى كتاب أرسطو (مثلاً) فى الطبيعيات لكى نجد نموذجاً لهذا النوع من المعرفة الحسية التى تشيع فيها السيكولوجية البشرية : فنحن نلاحظ هنا أن أرسطو يفسّر الكوسمولوجيا السماوية بالالتجاء إلى سيكولوجية النفس السعيدة بينما نراه يستند فى تفسيره للفيزياء الأرضية إلى سيكولوجية النفس القلقة ثم هو يفرق بين نوعين من الأجسام : أجسام خفيفة (كالدخان) تمضى دائماً نحو الآفاق العليا وأجسام ثقيلة (كالحجر) تمضى دائماً نحو الأماكن الدنيا . وهذه التفرقة إنما تدل على أن « الأعلى » هو « المحل الطبيعى » للأجسام الخفيفة ، فى حين أن « الأسفل » هو « المحل الطبيعى » للأجسام الثقيلة ، وكأن الأجسام الجمادية أشبه ما تكون بالموجودات البشرية التى تحاول دائماً العودة إلى موطنها الأصلى .

وهنا يبدو لنا بوضوح أن أرسطو قد أسقط على الديناميكا « عقدة حب الاستقرار » ، فنسب إلى الأجسام الجمادية ميلا خاصاً نحو العودة إلى مقرها الأصلى .

والواقع أن حديثنا العادى عن الظواهر الطبيعية ملىء بالتعبيرات التشبيهية التى فيها نخلع على الشمس والماء والهواء صفات بشرية تشيع فيها الحياة . بل اننا حتى حينما نقول « إن السماء زرقاء » فاننا قد نفترض أن « السماء » جوهر ، وأن الزرقة صفة من صفات هذا الجوهر ، وكأن العالم نفسه مجموعة من الجواهر والصفات ! وهنا يتخذ « الإسقاط » طابعاً سيكولوچياً ولغوياً فى الآن نفسه ، فيستحيل العالم بأسره فى نظرنا إلى طائفة من الموضوعات والمحمولات ، وكأنما هو مجرّد « عالم منطقى » أو لفظى !

والإنسان بطبيعته يميل إلى رؤية العالم على صورته ومثاله ، فهو بالتالى فى حاجة إلى جهد شاق حتى يستطيع أن يرى العالم على ما هو عليه . وليس العلم فى صميمه سوى ذلك الجهد الشاق الذى يبذله الإنسان فى سبيل « استبعاد ذاته » ، والتغلب على « النزعة التشبيهية » ، والتخلص من شتى ضروب « الإسقاط الذاتى » ، حتى يتوصل إلى إدراك ما بين الظواهر من « علاقات موضوعية » لا تكون مجرد انعكاس لأهوائه وعواطفه وميوله .

وهكذا (مثلاً) يفطن الإنسان إلى أن السماء ليست مجرد موضوع منطقى أو جوهر ، ينسب إليه محمولاً خاصاً أو صفة معينة ألا وهى الزرقة ، بل إن زرقة السماء إن هى إلا أثر لانتشار أشعة الطيف الشمسى بطريقة غير متساوية .

بيد أن تحقيق « الموضوعية العلمية » لا يستلزم العمل على « استبعاد الذات » فحسب ، بل هو يحتاج أيضاً إلى معارضة الإدراك الحسّى العادىّ . وكثيراً ما يتوهم الناس أن كل ما تقتضيه المعرفة العلمية لا يكاد يتجاوز استبعاد العناصر الذاتية التى تجىء إلينا من قبل أهوائنا ، وخيالاتنا ، وعاداتنا ، من أجل العودة إلى نوع من الإدراك الحسى التلقائى الذى فيه ندع الوقائع تتكلم وتنطق هى نفسها بلسان حالها . ولكن هؤلاء ينسون أو يتناسون أن الإدراك الحسّى العادىّ محمّل منذ البداية بالكثير من العناصر الذاتية ، فى حين أن الواقع العلمىّ الموضوعىّ هو فى حاجة دائماً إلى أن يركّب بكل جهد ومشقة ، فهو لا بدّ من أن يكون ثمرة لجهود خاصة

وعمليات معقدة إلى أبعد الحدود . ومعنى هذا أن « المدرك الحسّى » الذى يُقدّمه لنا الإدراك الحسى التلقائى بطريقة مباشرة لا بد من أن يكون « ذاتياً » ، فى حين أن « المعرفة العلمية » التى يركبها العالم بطريقة غير مباشرة مستعيناً ببعض الأساليب الخاصة والطرق الملتوية لا بدّ من أن تجىء « موضوعية » .

العلم والملاحظة العادية

كثيراً ما يقع فى ظننا أن الملاحظة الحسية العادية هى السبيل الأوحد الذى يوصلنا إلى العلم ، ولكن الحقيقة أن ما يكشف لنا عنه الإدراك الحسّى قلّما يقتادنا إلى أعتاب المعرفة العلمية بمعناها الدقيق . وقديماً فطن الفلاسفة الطبيعيون إلى العناصر الأربعة التى تتكون منها الأشياء، ألا وهى الماء والنار والهواء والتراب ، ولكن هذه المعرفة الساذجة التى كشف لهم عنها إدراكهم الحسى العادى قد وقفت قروناً عديدة حجر عثرة فى سبيل تقدم المعرفة العلمية الدقيقة . والواقع أن الملاحظة البسيطة قلّما توصلنا إلى الحقيقة العلمية : فإن المرء ليستطيع مثلا أن ينظر إلى اللهب ساعات طوالا دون أن يتمكن مع ذلك من فهم ظاهرة « الاحتراق » . وقد يستثير لدينا منظر اللهب ذى الأشكال الغريبة والألوان الزاهية كثيراً من أحلام اليقظة والرغبات اللاشعورية ، ولكنه لن يكون مصدر علم : لأن العلم يستلزم العمل على تجاوز المظاهر الحسية من أجل النفاذ إلى العلاقات الخفية التى تكمن وراء كل هذه المظاهر . وإذا كنا قد رأينا فيما سبق « أنه لا علم إلاّ بما هو خفىّ » ، فإننا نستطيع الآن أن نضيف إلى ما أسلفنا أن الإدراك الحسى العادى المبتذل كثيراً ما يحول دون تقدم المعرفة العلمية الدقيقة كما حدث بالنسبة إلى ظاهرة دوران الأرض حول الشمس : إذ عمل الإدراك الحسى المباشر على إخفاء هذه الواقعة عن أعين العلماء قروناً طويلة . كذلك غابت عن أذهان أهل العلم قديماً حقيقة ظاهرة سقوط الأجسام ، بسبب رؤيتهم لبعض الأجسام الخفيفة التى كانوا يجدونها تتصاعد نحو السماء بدلا من أن تسقط نحو الأرض . ولما تقدمت المعرفة العلمية ، أدرك الناس أن جميع الأجسام تسقط ، حتى تلك التى قد يبدو فى الظاهر أنها لا تسقط : فإن الطيران نفسه إن هو إلا سقوط مُلْغىً أو معاق . وهكذا أصبحنا نفهم أن ورقة الشجر الذابلة التى تطير فى الهواء أو تتجه نحو الأرض على شكل لولبىّ تعسفىّ إنما تسقط فى الحقيقة عمودياً على الأرض . وإذا كان هبوب رياح الخريف قد يعاكس فى الظاهر واقعة السقوط العمودىّ ، إلاّ أن الرياح هنا لا تخرج عن كونها أعراضاً يستطيع الفكر العلمى أن يعمل لها حساباً ، بمجرد ما يهتدى إلى قانون السقوط العمودىّ المستقيم ، فلا يعود يأبه بشتى مظاهر السقوط المائل المنحرف . وحين يصوغ الفكر العلمى قانون سقوط الأجسام فى صورة رياضية دقيقة فإن ظاهرة السقوط كما يقول بشلار تكون عندئذ قد انتقلت من اللغة التجريبية إلى اللغة العقلية .

حقاً إن الفلاسفة التجريبيين قد توهموا أن الإدراك الحسى المباشر هو مفتاح العلم ، ولكن الحقيقة أن هذا الإدراك قد وقف حجر عثرة أمداً طويلا فى سبيل تقدم العلم . ولعل هذا ما عناه المفكر الفرنسي المعاصر بشلار حينما قال إن الملاحظة التجريبية ليست مصدر العلم ، بل هى مجرد عائق أو عقبة فى سبيل « المعرفة العلمية » . فالإدراك الحسى المباشر المبتذل كثيراً ما يتخذ صبغة « العائق الإبستمولوچى obstacle épistémologique » الذى يحول دون الوصول إلى القانون العلمى ، فيمنع العلماء من تخطى المظاهر الحسية الخداعة للوصول إلى التفسير العقلى الصحيح .

عالم الإدراك الحسي وعالم العلم

لو أننا أمعنا النظر إلى الإدراك الحسيّ التلقائي، لوجدنا أنه يضع تحت أبصارنا عالماً كيفياً مليئاً بالأصوات والألوان والروائح وشتى الكيفيات الثانوية، في حين أن المعرفة العلمية — على العكس من ذلك تماماً — تحيل الكيفيات إلى كميات، وتستعيض عن الأحاسيس الغامضة بالأصوات والألوان بدراسة قياسية دقيقة للذبذبات الصوتية والموجات الضوئية. وإذا كان البعض قد قال: «إن ظهور القياس كان فاتحة العصر العلمي»، فليس بدْعاً أن تكون المعرفة العلمية معرفة كمية دقيقة تقوم على القياس. ولعلّ هذا ما حدا بالعالم الفرنسي لدانتك Le Dantec إلى القول بأنه: «لا علم إلاّ بما يقبل القياس». ومن جهة أخرى، فإن الإدراك الحسي العادي يقدم لنا عن العالم صورة مركبة مليئة بالأحداث، وكأن العالم حقيقة متعدّدة غير متجانسة، في حين أن المعرفة العلمية تميل إلى الاستعاضة عن التعدّد التجريبي بالتوحيد العقلي، فنرى الكيمياء مثلاً ترجع الأجسام جميعاً إلى عدد محدود من الأجسام البسيطة التي تتلاقى وتتآلف فيما بينها على أنحاء عديدة، بمعنى أن الأجسام تتألف من ذرات، والذرة نفسها تقبل التحليل، ما دامت تتركب بدورها من إلكترونات. وبعد أن كان القدماء يرجعون الأجسام إلى عناصر أربعة غير متجانسة، ألا وهي الماء والهواء والنار والتراب، أصبح المحدثون يرجعونها إلى عنصر واحد بسيط، ألا وهو الإلكترون. والعلم الحديث يتصور الإلكترون على أنه «جُسَيْم مرتبط بموجة مستمرة»، فهو يعدّه بمثابة «فئة» أو «مجموع»، ويتحدث عنه بوصفه «نسيجاً من العلاقات». وفضلاً عن ذلك، فإن الإدراك الحسيّ التلقائي يكشف لنا عن عالم مليء بالموجودات المتمايزة المستقلة، في حين تضع المعرفة العلمية محل «الموجودات» مجرّد «علاقات». فالعلم لا يرى في زرقة السماء صفة ننسبها إلى جوهر، كما أنه لا يرى في حرارة الصوف أو برودة الرخام كيفيتين تنسبان إلى موجودين مختلفين، بل هو إنما يرى هنا مجرد «علاقات» تعبّر عن وجود روابط بين جسمي من جهة، وتلك الموضوعات من جهة أخرى. وإذن فإن كل صفات الأشياء الظاهرية إنما ترتدّ في الواقع إلى مجرد علاقات مع أشياء أخرى: بدليل أن الوزن يتوقف على مجال الجاذبية، كما أن لون أي شئ إنما يتوقف على الضوء الذي يعكسه ... الخ.

بناء الواقعة العلمية

إذا كان قد وقع في ظن البعض أن الحقيقة العلمية ليست سوى واقعة ملاحظة تدركها الحواس بطريقة تلقائية سلبية، فإن معظم فلاسفة العلم المحدثين يميلون إلى القول بأن الحقيقة العلمية هي في صميمها واقعة مكونة أو منشأة أو مركبة. فليس للواقعة أي معنى علمي، أو أية دلالة علمية، اللهم إلا إذا أدخل عليها من التعديل ما يجعل لها خصائص موضوعية قابلة للقياس. وليس «الإنشاء العلمي» أو «التركيب العلمي» سوى تلك العملية الذهنية التي يقوم بها العالم حين يتخيل سلسلة من الوسائل المصطنعة والأدوات التكنيكية للانتقال بالملاحظة إلى المجال البصريّ المكاني. ولنضرب لذلك مثلاً فنقول إن الإحساس العضلي بالثقل إن هو إلا إحساس ذاتي غامض لا أثر للتحديد فيه: فإذا أريد لظاهرة الثقل أن تصبح واقعة علمية بمعنى الكلمة، كان لا بدّ لنا من الاستعاضة عن مثل هذا الإحساس الذاتي الغامض بالرجوع إلى قراءة علمية دقيقة لحركة إبرة خاصة فوق ميزان معد خصيصاً لهذا الغرض. ولم يتقدم

علم الكهرباء إلا يوم نجح العلماء فى اختراع أجهزة علمية تستخدم الكهرباء لإحداث آثار قابلة للقياس فى المكان (بتحرك إبرة الأمبيرومتر ampèremètre أو الجلفانومتر galvanomètre الخ) .

التجريب فى العلم

إذا كانت المعرفة العامية معرفة اختبارية empirique فان المعرفة العلمية معرفة تجريبية expérimentale والمعرفة التجريبية تستلزم نظرية من جهة ، وأداة أو جهازا من جهة أخرى .

والواقع أن مجرد استعمال أية أداة مهما كان من بساطتها – كالترمومتر مثلا – من شأنه أن ينفذ بنا إلى «العالم العلمى» . فنحن حين نقيس درجة الحرارة بملاحظة تمدد عمود من الزئبق داخل أنبوبة مدرجة إنما نقوم بملاحظة علمية بمعنى الكلمة . والملاحظة العلمية تفترض بالضرورة أجهزة أو أدوات ، ولكن الأداة أو الجهاز يفترض بدوره نظرية ؛ فان الترمومتر – مثلاً – يفترض نظرية « التمدد الحرارى» . ولهذا يقول بشلار : فى كتابه « الروح العلمية الحديثة » : « إن الأجهزة العلمية ليست سوى نظريات متحققة مادياً » وكلما تقدم العلم نأت الواقعة العلمية عن « الواقعة الغُفْل » ، أعنى عن الواقعة البسيطة التى تتمثل أمام الإدراك الحسى العامى المبتذل ، واندرجت فى عالم تكنيكى مركب هو عالم « المعرفة العلمية » ومعنى هذا أن العلم يستعيض عن العالم المُدْرَك حسياً بعالم آخر مركب صناعياً . وهذا التركيب أو البناء العلمى هو تركيب عقلى تصورى من جهة ، وفى تكنيكى من جهة أخرى . فالواقعة العلمية ليست سوى نتيجة نتوصل إليها فى ظروف خاصة ، تحت شروط معينة ، بمعنى أنها تستند إلى رأس مال ضخم من « المعرفة » و « التكنيك » . وربما كان الفارق الرئيسى بين العالم الحسى العادى والعالم العلمى الموضوعى أن الأول منهما يقوم على بعض ارتباطات كونتها العادة ، فى حين أن الثانى منهما يقوم على شبكة معقدة من الإجراءات التكنيكية والعمليات الذهنية . وإذن فان النشاط العلمى هو فى صميمه نشاط بنائى تركيبى ، لا مجرد نشاط تأملى إدراكى ، وهذا هو السبب فى احتياجه دائماً إلى نظريات وأدوات .

دقة المعرفة العلمية

إذا كانت اللغة التى تصاغ فيها المعرفة الحسية العادية لغة مهوشة غير دقيقة ، فان اللغة التى تصاغ فيها المعرفة العلمية الحديثة لغة رياضية دقيقة صارمة .

وحسبنا أن ننظر إلى اللغة التى يستخدمها الحس المشترك لكى نتحقق من أنها لغة غامضة ليس فيها فواصل حادة بين الفئات المتمايزة أو الأنواع المتباينة ، فضلاً عن أنها تستعمل حدوداً مختلطة لا أثر فيها للتميز النوعى بين الفوارق الصغيرة والمعانى الدقيقة التى تندرج تحت تلك الحدود . ونظراً لما فى لغة الحس المشترك من تساهل وتجاوز وعمومية ، فان معتقدات الرأى العام تتمتع بضرب من الثبات الذى قد يكتب لها الدوام قروناً عديدة ، بينما تظل المعرفة العلمية نهباً للتغير والتطور ، فلا نكاد نجد بين النظريات العلمية ما قد يتمتع بمثل هذا الثبات أو الاستمرار . ولا شك أنه لمن الصعوبة بمكان أن يضع الباحث نظرية علمية تظل قائمة سارية المفعول على الرغم من المراجعات الدقيقة المتوالية والملاحظات النقدية المتتابعة ، خصوصاً إذا كانت وسائل الضبط (أو المراجعة) دقيقة صارمة تستلزم التنبؤ بالمستقبل تنبؤاً علمياً محكماً . ولكن هذا لا يمنعنا من أن نقول إن للحقائق العلمية ميزة كبرى بالقياس إلى المعلومات العادية : فان القضايا التى تعبر عنها تقبل الاندماج فى « أنظمة » دقيقة واضحة من التفسير ، فتساعد على التحقق من صحة قضايا أخرى قريبة منها أو متماسكة معها . ولعل من هذا القبيل مثلاً ما لوحظ من أن التجارب التى أجريت على الخواص الحرارية للأجسام الجامدة قد كانت بمثابة وسائط ناجعة

ثم عن طريقها إثبات بعض نظريات الضوء فى علم الفيزياء الحديث .. الخ .

هذا إلى أن المعرفة العامية قلما تنجح فى تمييز الحدود التى تقف عندها صحة المعلومات، بينما تهتم المعرفة العلمية بالتعرف على حدود صدق الأحكام، فتراعى الدقة وتلتزم الصرامة فى استخدام ما بين يديها من معلومات . ولنضرب لذلك مثلا فنقول : إن المعرفة العلمية تعلم أن السماد يخصب الأرض ، ولكنها لا تعرف متى ولا أين ينبغى التوقف عن استخدام الأسمدة . ومن هنا فإن الفلاح العادى قد يستمر فى الاستعانة بالأسمدة فى ظروف غير مواتية ، فتكون النتيجة إصابة التربة بأضرار وخيمة . وفضلا عن ذلك ، فان المعرفة العامية هى بطبيعتها قاصرة ناقصة ، فى حين أن المعرفة العلمية تسعى جاهدة فى سبيل العمل على إزالة مثل هذا القصور أو النقص : فإذا كان الرأى العام يقرر أن الماء يتجمد إذا برد تبريداً كافياً ، فإن المعرفة العلمية تريد أن تحدد على وجه الدقة درجات الحرارة المختلفة التى تتجمد عندها السوائل ، كما أنها تهتم ببيان المقصود بكلمة « الماء » والمقصود بكلمة « التبريد » الخ . ومعنى هذا أن المعرفة العلمية حريصة على أن تبين لنا لماذا يتجمد ماء الشرب واللبن فى درجات حرارة معينة ، على الرغم من أن ماء المحيطات لا يتجمد فى مثل هذه الدرجات نفسها .

وربما كان من مظاهر نقص المعرفة العادية أنها كثيراً ما تقع فى التناقض ، فترى الناس يؤمنون بمعتقدات غير متسقة بعضها مع البعض الآخر ، أو ينادون بآراء غير متماسكة لا يستقيم بعضها إلى جوار البعض الآخر . فالناس مثلا فى بعض البلاد الأمريكية يطالبون بزيادة كميات النقد ، ولكنهم فى الوقت نفسه يريدون لعملتهم أن تكون ثابتة ، ثم هم يسلمون بمبدأ دفع الديون الأجنبية ، ولكنهم مع ذلك قد ينادون بضرورة اتخاذ إجراءات لمنع استيراد البضائع الأجنبية ، وهلم جراً . ولكن هذا التناقض نفسه فى الأحكام التى يصدرها الحس المشترك كثيراً ما يدفع بالعلم إلى التطور ، فيكون بمثابة حافز على ترقى المعرفة العلمية . وليس من شك فى أن العلم حين يعمل على إدخال مبدأ التفسير المنهجى للظواهر ، وحين يهتم بتحديد شروط الأحداث ونتائجها ، وحين يحرص على إظهار العلاقات المنطقية القائمة بين القضايا بعضها والبعض الآخر ، فإنه بذلك إنما يضرب على جذور تلك المتناقضات ، ويقضى على الأسباب الأصلية لظهور أمثال هذه المفارقات . ومعنى هذا أن الملاحظة النقدية والتجريب هما الكفيلان بالقضاء على كل ما فى التجربة العادية من مظاهر التناقض وأوجه الصراع .

والواقع أن سياسة العلم إنما تقوم على تعريض دعاوية للمراجعة ، وإخضاعها لمعطيات التجربة ، وإعادة فحصها فى ظروف دقيقة محكمة بالطرق الحسابية الصارمة . وليس معنى هذا أن قضايا الحس المشترك لابد بالضرورة من أن تكون خاطئة ، وإنما كل ما هنالك أن هذه القضايا قلما تكون قد وضعت تحت محك الاختبار المنهجى المنظم ، فى ضوء وقائع أو معطيات قد أعدت خصيصاً لتحديد مدى دقة تلك الأحكام ومعرفة مجال مشروعيتها . وتبعاً لذلك فإن التفسير العلمى لا يمكن أن يقنع بالمبادىء الأولى المرجحة أو العوامل الاحتمالية الممكنة التى قد تؤيد وقائع الخبرة العادية المألوفة بطريقة غامضة مهوشة بل هو ينشد دائماً أبداً تلك الفروض التفسيرية التى توضع تحت محك الاختبار بطريقة دقيقة صارمة، لمعرفة نتائجها المنطقية بطريقة استنباطية حاسمة .

وليس معنى هذا أن ثمة قواعد دقيقة صارمة لا بد للباحث العلمى من أن يلتزمها بحذافيرها حتى يكون قد سار وفقاً لما يقضى به المنهج العلمى ، بل لا بد لنا من أن نتذكر دائماً أنه لا توجد فى العلم قواعد

للاكتشاف أو الاختراع أو الابتكار ، كما أنه لا توجد فى الفن قواعد للخلق أو الابتكار أو الإبداع .

فليس ثمة قائمة معينة من الإجراءات العملية الخاصة أو القواعد الفنية المحددة التى لابد للباحث بالضرورة من أن يلتزمها بكل دقة حتى تكون دراسته علمية ، وإنما لا بد لكل باحث من مراعاة طبيعة الموضوع أو المشكلة التى يضعها موضع البحث . كذلك ينبغى أن نلاحظ أن انتهاج المنهج العلمى لايمكن أن يكون هو الكفيل وحده بتجنيب الباحث كل أسباب الخطأ ، وضمان صحة نتائجه ، كأنما هو يحقق من تلقاء نفسه للباحث الذى يستعين به شتى أسباب النجاح ، ويرسم أمامه طريق الوصول إلى الحقيقة ! وإنما لا بد للباحث من أن يفهم حق الفهم أن الجهد العلمى هو فى صميمه « مخاطرة » يُعبّىء فيها العالم كل ما لديه من أجهزة ، وفروض ، وتركيبات رياضية ، حتى ينظم الواقع تنظيماً عضوياً صحيحاً . وعندئذ لن يجد الباحث صعوبة فى أن يتحقق من أن كيفيات الواقع العلمى إن هى إلا ثمرات لمناهجنا العقلية ، ولكن بشرط أن تبقى الحركة الديالكتيكية قائمة بين العقل والتجربة .

القيم البشرية بين العلم والمعرفة العادية

أخيراً لا بد لنا من أن نشير إلى أن المعرفة العادية لا تهتم إلا بتلك الأحداث أو الأمور التى تكون لها علاقة بالحياة العملية أو قيمة بالنسبة إلى الوجود البشرى ، فى حين أن المعرفة العلمية لا تدخل فى حسابها القيم البشرية ، ولا تقصر دراستها على الموضوعات الهامة بالنسبة إلى الحياة العملية ، فإذا كان التنجيم مثــلا يهتم بمعرفة أوضاع النجوم وحركات الأجرام السماوية حتى يحدد تأثيرها على مصائر البشر وحظوظ الناس ، فإن علم الفلك — على العكس من ذلك — يدرس أوضاع النجوم وحركات الأجرام السماوية ، دون أدنى إشارة إلى مصائر البشر أو حظوظ الناس . وإذا كان مربُو الخيول وغيرها من الحيوانات يستطيعون الحصول عن طريق الخبرة العملية على الكثير من المعارف حول مشكلة تناسل الحيوانات وطرق تحسين نسلها ، فإن علماء الحيوان النظريين لا يوجهون إلى أمثال هذه المسائل سوى عناية عرضية ؛ لأن ما يهمهم أولا وقبل كل شىء إنما هو دراسة آليات الوراثة ومعرفة قوانين الترقى التكوينى .

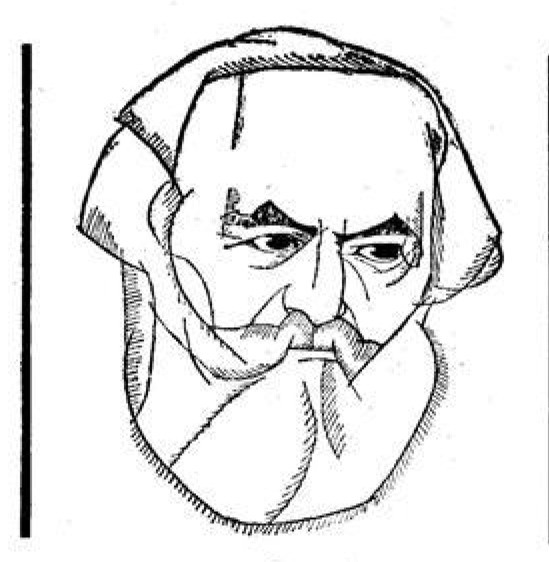
بيد أن كثيراً من الكشوف العلمية الكبرى — كما لاحظ بعض الباحثين — قد نشأت عن بحوث عملية مُغْرِضة ، أو لتحقيق أهداف نفعية تطبيقية ، كما حدث مثلا حين قام العالم الفرنسى باستير Pasteur بإجراء بعض تجارب على الاختمار الكحولى لحساب أحد رجالات الصناعة بمدينة ليل Lille فقد استطاع عن هذا الطريق أن يثبت فساد النظرية القائلة بالتولـّد التلقائى وتبعاً لذلك فقد ذهب بعد الفلاسفة — وفى مقدمتهم برجسون — إلى القول بأن العقل البشرى مجعول للفعل أو العمل لا للفكر أو النظر ، بمعنى أن التفكير العلمى قد ارتبط منذ البداية بحاجات الحياة العملية ومطالب الإنسان المادية. ولعل هذا ما حدا بالعلاّمة باستير نفسه إلى القول بأنه « ليس ثمة علم محض من جهة ، وعلم تطبيقى من جهة أخرى ، بل هناك علم وتطبيقات لهذا العلم » .

وحسبنا أن نرجع إلى تاريخ البشرية ، لكى نتحقق من أن التقدم العلمى بأسره قد ارتبط على مر العصور ارتباطاً وثيقاً بتقدم الأدوات والأجهزة ، كما ارتبط أيضاً بتقدم الأفكار الموجهة ، حتى لقد قيل إنه لا سبيل إلى فصل الإنسان الصـــانع homo faber عن الإنسان العارف homo sapiens بأى حال من الأحوال . وهكذا نرى لزاماً علينا أن نثير فى بحث تال مشكلة الصلة بين المعرفة العلمية النظرية والتطبيق العملى التكنيكى .

زكريا ابراهيم



ف . انجلز



ك . ماركس

يقول چورج كولنجود :

● « من المؤكد أن هناك علاقة صميمة بين أى ثقافة وبين بيئتها الطبيعية ، ولكن الذى يحتم طبيعة تلك الثقافة ليس هو واقع هذه البيئة فى نفسه وإنما هو ما يستطيع الإنسان أن يحصل عليه منها وهذا يتوقف على النوع الذى يكونه الإنسان » .

يقول كارل ماركس :

● « إن الإنسان يصنع تاريخه ، ولكنه لا يصنع تاريخه من تلقاء نفسه أو فى أحوال خاضعة لاختياره وإنما يصنعه فى أحوال معطاة وظروف مهيأة » .

التاريخ بين الضرورة والحرية



ج . تشايلد

يقول جوردن تشايلد :

● « إذا كان تاريخ الآلات التي استعملها الإنسان تاريخاً قائماً بذاته غير متوقف على الإنسان وغير خاضع لسيطرته فإنه ليس هناك في هذه الحالة مجال للحرية الإنسانية ، وإذا كان لها مجال فإنه سيكون جد محدود » .

علــــى أدهـــم

الحرية الإنسانية خاضعة لقيود شديدة ، ومحددة بحدود قاسرة ، إلى حد أنه قد تساورها الشك من الحين إلى الحين ، فهل هي كم مهمل هين القدر ضئيل الشأن إن لم تكن خرافة من الخرافات ووهماً من سوانح الأوهام وعارضاً من عوارض الخيال ؟

وقد وقف المؤرخ « بكل » في كتابه المعروف عن تاريخ الحضارة في انجلترا أحد الفصول الأولى على تأثير القوانين الطبيعية في تكوين المجتمع ونظامه وأخلاق الأفراد ، ورأى « بكل » أن المناخ والغذاء والتربة والمظهر العام للبيئة الطبيعية لها تأثير بعيد المدى دائم الفاعلية في الأخلاق والسلوك ، ومن السهل إدراك أن هذه العوامل الطبيعية كانت في فترة ما قبل التاريخ أشد سيطرة وأقوى أثراً ، فتكوين الشعوب والسلالات مدين بالكثير للمناخ والتربة والبيئة الطبيعية ، ويغرينا ذلك على الدوام بأن نقدر أن هناك صلة بين السمات القومية والأحوال الجوية ، وقد علل أحد علماء الاجتماع الفرنسيين ميل الإنجليز إلى المساومة والحلول الوسط بأنه نتيجة لمعيشتهم في بلاد رطبة وجو غائم مضب ، كما عزا وضوح التفكير عند الفرنسيين إلى سماء بلادهم الصافية وشمسها المشرقة ، وقد تحدث ابن خلدون في مقدمته عن تأثير الهواء في ألوان البشر والكثير من أحوالهم واختلاف أحوال العمران في الخصب والجوع وما ينشأ عن ذلك في أبدان البشر وأخلاقهم ، ولكن يبدو أنه ليس من السهل المبالغة في تقدير تأثير المناخ والتربة والمظهر العام للطبيعة في حياة الإنسان ، وقد بين البحاثة البريطاني ولتر بيجوت في كتابه المعروف عن العلاقة بين المؤثرات الطبيعية والأحوال

السياسية أن تلك المؤثرات محدودة ، وهو يقول فى هذا الصدد « توهم الكتاب القدامى أن التأثير المباشر للمناخ أو بالأحرى للأرض والبحر والهواء ومجموع الأحوال الطبيعية يختلف من إنسان لإنسان وأنه يغير الشعوب ، ولكن التجربة تفند ذلك ، فالمهاجرون من الإنجليز يعيشون فى المناخ نفسه الذى يعيش فيه الأستراليون أو التسمانيون ولكنهم مع ذلك لم يصبحوا شعوباً متماثلة ، ولا تكفى ألف سنة فى معظم الاعتبارات لجعلهم متماثلين ، والبابيوان وأهل الملايو كما ذكر ولاس يعيشون الآن وعاشوا منذ قرون جنباً إلى جنب فى نفس المنطقة الاستوائية وبينهم الكثير من الفروق والمتنوعات ، وقد بينت بحوثه أنه حتى تأثير الأحوال الطبيعية المباشر فى حياة الحيوانات من المسائل المبالغ فيها . . . لأننا نجد ناساً متشابهين فى أمكنة متعارضة كما نجد ناسا غير متشابهين فى أمكنة متشابهة » وقد استخلص بيجوت من ذلك أن المناخ ليس القوة التى تصنع الأمم لأنه لا يصنعها دائماً ، ولأن الأمم تصنع بدونه .

الحتمية والمادية التاريخية

وقد أيد هذا الرأى الفيلسوف المؤرخ كولنجود فى كتابه عن « فكرة التاريخ » فحينما تحدث عن تصور منتسكيه للحياة الإنسانية على أنها انعكاس للأحوال المناخية والجغرافية وهو صورة من صور المادية التاريخية التى ترى النظم والقوانين نتائج محتومة للأسباب الطبيعية قال : « من المؤكد أن هناك علاقة صميمة بين أى ثقافة وبين بيئتها الطبيعية ، ولكن الذى يحتم طبيعة تلك الثقافة ليس هو واقع هذه البيئة فى نفسه وإنما هو ما يستطيع الإنسان أن يحصل عليه منها ، وهذا يتوقف على النوع الذى يكونه الإنسان » وقد أشار هردر إلى أن الذى جعل حضارة الصين ما هى عليه « ليس هو الجغرافيا والمناخ وإنما هو طبيعة الصينيين الخاصة » والتغير التاريخى لا يحتمه تأثير القوانين الطبيعية ، وإنما هو متوقف على أخلاق الأفراد والجماعات وتصرفهم حيال الأمور العارضة وطريقة مواجهتهم لها .

وقد يبدو فى بادئ الأمر عجيباً من المؤرخ « بكل » الحاقه الطعام بعوامل البيئة الطبيعية ، مثل المناخ والتربة ومظهر الطبيعة العام ، فالطعام لا تقدمه لنا الطبيعة عفواً بلا تعب فان على الإنسان أن يبذل الجهد ويحتمل المشاق فى سبيل الحصول عليه ، والعمل من أجل توفير الطعام يشكل ضرورة أساسية مسيطرة فى حياة الإنسان وتاريخه ، وقد ذهب إنجلز إلى أن كارل ماركس كان أول من كشف هذه الحقيقة وأبرز أهميتها للعيان ونوه بأهميتها البالغة فى تنظيم المجتمع والتطور الاجتماعى ، وهو يقول فى ذلك « كما أن دارون قد كشف قانون التطور فى الطبيعة العضوية فكذلك ماركس قد كشف قانون التطور فى التاريخ الإنسانى ، فقد كشف تلك الحقيقة البسيطة التى كانت من قبله مخبأة تحت أيديولوجية نامية نمواً تجاوز حدوده ، وهى أن البشر قبل كل شىء لا بد أن يأكلوا ويشربوا وأن يجدوا المأوى والكساء ، وذلك قبل أن يمارسوا السياسة والعلم والدين والفن وما إلى ذلك : وتبعاً لذلك فان إنتاج المواد اللازمة لكيان الإنسان ومن ثم مستوى التقدم الاقتصادى الذى يصل إليه قوم من الأقوام أو يبلغه عصر من العصور هو الأساس الذى تقوم عليه نظم الدولة والمفاهيم القانونية والفن وحتى الأفكار الدينية التى يدين بها القوم ، وفى ضوئه ينبغى أن نفسرها بدلا من أن نعكس الأمر كما كان الحال من قبل » .

وتلك الحقيقة البسيطة حقيقة أن إشباع الحاجات الطبيعية كان المطلب الأول فى حياة الإنسان ربما

كان هناك ضرب من المبالغة فى عزو كشفها إلى ماركس ، إذ لا بد أنها كانت واضحة لإنسان العصر الحجرى ، ولكن تقرير أهمية الضرورة التى تدفع الإنسان إلى العمل لسد حاجات معيشته ؛ والتحقق من أن حياة المجتمع ونظامه وطريقة تقدمه متوقفة على كيفية حصوله على الغذاء واشباعه حاجاته الأولية، ومن أن التغيرات الطارئة على طريقة الإنتاج تؤثر فى المجتمع أبلغ تأثير ، ذلك كله هو الذى أسهم به ماركس فى جعل تاريخ الإنسانية واضحاً مفهوماً .

وقد تناول المؤرخ المعاصر راوز تفسير ماركس للتاريخ تناولا ينطوى على العطف والتقدير فى الفصل الذى عقده للتحدث عن التفكير التاريخى فى كتابه القيم عن « فائدة التاريخ » ، وقد بدا له أن يفرق بين ماهو أساسى وجوهرى فى التاريخ وبين ماهو عارض وسطحى ، وهو تفريق جدير بأن يلتفت إليه ، وهو يقول فى الفصل المشار إليه « إنه لا يعرف هل سبقه أحد من الكتاب إلى هذا التفريق أو لم يسبقه أحد ، وأنه من جراء عدم هذا التفريق قامت مجادلات لا نهاية لها منشؤها هذا التخليط » وهو يرى أن حرية الإنسان قائمة على معرفة مدى الحتمية المسيطرة عليه واختيار المسلك الملائم تبعاً لذلك ، وماركس يقول:

« إن الإنسان يصنع تاريخه ، ولكنه لا يصنع تاريخه من تلقاء نفسه أو فى أحوال خاضعة لاختياره ، وإنما يصنعه فى أحوال معطاة وظروف مهيأة » ويذهب راوز إلى أن الأفراد فى رأى ماركس يظنون أنهم قادرون على المبادأة فيما يصدر عنهم من الأعمال ، بدلا من أن يعرفوا أنهم مجرد عوامل أو بالأحرى قنوات يتحقق بطريقها العمل ، وهو برغم ذلك يقول « إن ماركس لم يذهب إلى أن الإنسان عامل سلبى وأنه أصر على أن الإنسان يصنع تاريخه ولكن فى ظروف معينة تحد أعماله » ويمضى راوز فى بيان وجهة نظره قائلا « هل نستطيع أن نقول إن تلك الظروف تحد من عمله إلى حد أنها تقرر ذلك التاريخ ؟ نعم نستطيع أن نقول ذلك إلى حد معين ، وربما نستطيع أن نقول إنها تتجاوز ذلك الحد المعين ، ولنضرب لذلك مثلا يوضحه ، فنحن نستطيع أن نقول إنه لو لم تحدث وقائع معينة فى التاريخ البريطانى — إذا لم يهزم رتشارد الثانى ولم يعزل ، ولو كان ادوارد الرابع قد عاش أو لو أن ادوارد السادس أو هنرى أمير ويلز أو لو أن الملكة آن كان لها ابن ليخلفها — فان الصورة السطحية الظاهرة لتاريخ انجلترا كانت تكون مختلفة ، ومع ذلك فانه من المرجح أن قصة تاريخ بريطانيا كانت ستكون مماثلة والقصة نفسها ولما اختلف حظ بريطانيا ومصيرها ، وذلك لأن هذا متوقف على قوى أبعد أعراقاً وأكثر عمقاً ، الموقف الجغرافى وطبيعة الجزيرة الاقتصادية ، وامكانياتها وخلق القوم وبنائهم الاجتماعى وما إلى ذلك ، وهذه هى القضية فى وضعها المبسط ، فهل نقصد بالتاريخ القصة السطحية القابلة لتنوعات لا حد لها أو القصة الكامنة وراء ذلك التى لا تتجاوز الحدود المرسومة والأحوال المفروضة » .

ويستطيع كل إنسان فى رأى راوز أن يرى امكان حدوث تنوعات شتى فى سطوح الأحداث التاريخية ، ولكن لا يستطيع إنسان أن ينكر أن التاريخ الجوهرى لأى أمة من الأمم — أى ما تستطيع أن تصنعه أو ما لا تستطيع صنعه — إلى حد كبير مفروض عليها ومقدر لها ، ويضرب مثلا لذلك إيطاليا فى العهد الصناعى الحديث ، فان إيطاليا لم تستطع برغم ما بذلت من جهد ضخم أن تصبح فى مصاف الدول الكبرى ، ولذلك أخفقت جهودها لأنها معارضة لمجرى التاريخ وكان مقدراً لها أن تعوقها هذه الضرورة عن بلوغ المستوى الذى

تطلعت إليه ، ويستخرج راوز من ذلك عبرة ، وهى أن الدولة التى يتملكها الغرور وتتجاوز حدود مواردها سرعان ما تمنى بالهزيمة ، وتصيبها الكارثة ، ويذكر فى هذا الصدد ما حدث لأسبانيا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، فقد بذلت جهداً يفوق طاقتها ويتجاوز امكانياتها للسيطرة على أوربا ، وقد أدى بها ذلك إلى ما تعانيه من التخلف منذ ذلك العهد ، وفرنسا فى عهد لويس الرابع عشر تخطت حدود طاقتها فلقيت الهزيمة ، وتعرضت للشقاء والهوان ، ويشير كذلك إلى المحاولتين اللتين قامت بهما ألمانيا لفرض نفوذها على أوروبا فقد أعقب نجاحها المؤقت فى المحاولتين الاخفاق المحتوم والهزيمة التى لم يكن منها مفر ، وكذلك اليابان فى الشرق الأقصى لم يكن فى طبائع الأشياء أن تستطيع السيطرة عليه وتحتفظ بمكانتها فى البلاد التى احتلتها .

ويرى راوز أنه بما قدم من حجج وبراهين وأمثلة قد استطاع التوفيق بين مدرستين لم تكن آراؤهما فى الواقع متناقضة كل التناقض ، وأنه بذلك قد أظهر أن كثيراً من الجدل الذى دار بين المدرستين كان سببه أن ممثلى المدرستين لم يدركوا مدى ما تنطوى عليه آراؤهم .

وواضح أن رأى راوز قائم على محاولة التوفيق بين عناصر الضرورة وعناصر الحرية فى التاريخ ، ولكن الضرورة حسب تحليل راوز قد فازت بالنصيب الأوفى ، فان المجال المتروك للحرية الإنسانية بموجب رأيه ضيق للغاية ، وربما نكون أقدر على تقدير هذه التسوية المقترحة بين الضرورة والحرية فى التاريخ إذا رجعنا إلى فلسفة التاريخ عند ماركس نفسه .

التصور المادى للتاريخ

ويقول لويس مامفورد عن كتاب رأس المال « إنه كتاب يفوق ما به من تأييد بالوثائق المستمدة من التاريخ وما به من نفاذ النظر فى شئون الاجتماع والعاطفة الإنسانية الأمينة كل ما به من عيوب التحليل الاقتصادى المجرد » وأنه « أول تفسير واف للمجتمع الحديث فى حدود التقنيات » ، وينوه بأن ماركس كان أول من أدرك بطريقة محكمة هذه الحقيقة الهامة ، وهى « أن تاريخ الإنسان هو تاريخ الآلات التى استعملها » فالتقنية تكشف طريقة الإنسان فى تناول الطبيعة — أى طريقة الإنتاج التى يقيم بها أوده ويسد بها حاجته ، ويضع بذلك أساس علاقاته الاجتماعية وما ينبعث عنها من المفاهيم العقلية ، وتاريخ الأديان نفسه لا يستطيع أن يغفل العناية بهذا الأساس المادى .

ويمكن أن نوضح هذا المفهوم بما قرره ماركس نفسه فى نقده للاقتصاد السياسى ، وهو قوله « فى الإنتاج الاجتماعى لتوفير أسباب المعيشة يدخل الناس فى علاقات محددة محتومة ومستقلة عن إرادتهم ، وهذه العلاقات الخاصة بالإنتاج متوافقة مع مرحلة معلومة فى تطور قواهم المادية الإنتاجية ، ومجموع هذه العلاقات الإنتاجية يتكون منه البناء الاقتصادى للمجتمع ، وهو الأساس الحقيقى الذى يقوم عليه البناء الفوقى السياسى والقانونى ، ذلك البناء الذى يتوافق مع صور محددة للوعى الاجتماعى ، وطريقة إنتاج المواد اللازمة لمعيشة الإنسان المادية هى التى تتحكم بوجه عام فى عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والروحية ، ووعى الناس لا يصمم وجودهم ، والأمر على نقيض ذلك ، فان وجودهم الاجتماعى هو الذى يصمم وعيهم » .

وفى مقدمة « البيان الشيوعى » الذى كتبه انجلز بعد موت كارل ماركس ذكر التعريف المأثور للتصور المادى للتاريخ قائلا « فى كل عصر تاريخى فان طريقة الإنتاج الاقتصادى السائدة والتبادل والنظام الاجتماعى الذى يتبعهما بالضرورة تكون

الأساس الذى يقوم عليه تاريخ العصر السياسى والعقلى ولا يمكن تفسير هذا التاريخ إلا منه » .

ومضمون ذلك أن الطريقة التى نحصل بها على أقواتنا هى العامل المسيطر فى حياتنا ، فإنه لا بد لنا أن نعيش ، ومستلزمات المعيشة ضرورة قاهرة وأساسية ، وأسباب المعيشة متوقفة على قوى الإنتاج المادية أى على الآلات والموارد الطبيعية الميسورة لأى عصر من العصور وأى مجتمع من المجتمعات ،

ومن أجل استعمال الآلات والإفادة من الموارد الطبيعية فرض على الناس التعاون ، ورأى ماركس أن صور التعاون تمليها على الإنسان طبيعة الآلات والموارد المستعملة فى أى عصر من العصور وأى مجتمع من المجتمعات ، ففى المجتمع القائم على صيد الحيوان أو صيد الأسماك يقوم نوع مناسب من أنواع التعاون ، وفى المجتمع القائم على الزراعة يقوم نوع آخر من أنواع التعاون ، وحينما تتقدم التجارة وتنمو الصناعة تنشأ صور أخرى من صور التعاون أكثر تعقيداً ، وعند ماركس أن العلاقات الاجتماعية الناتجة عن ذلك محددة ومحتومة ومستقلة عن إرادات الإنسان ، ولما كان التعاون حتى فى المجتمعات البدائية يستدعى توزيع العمل لذلك كانت تتكون دائماً طبقات متضاربة المصالح ، والنظام الاجتماعى بناء على ذلك هو النتيجة المحتومة لأساس المجتمع الاقتصادى ، وهذا النظام الاجتماعى فى دوره ينتج كل التصورات العقلية التى تتكون منها ثقافة أى عصر من العصور ، فالقانون والسياسة والدين والفن والفلسفة وربما العلم ، كلها تدخل فى البناء الفوقى القائم على الأساس الاقتصادى للمجتمع ، وهـذا هو المعنى الذى يقصـده ماركس فى قوله

« إن وعى الإنسان لا يحتم حياته وإنما حياته هى التى تحتم وعيه »

وهذه هى القضية ، فقوى الإنتاج المادية هى العامل الحاسم فى التاريخ ، واستعمال تلك القوى الإنتاجية يرغم الناس على إيجاد علاقات إنتاجية محددة ، وحياة الناس العقلية الثقافية مرتبطة بالبناء الطبقى للمجتمع الذى تحتمه قوى الإنتاج المادية ، ويستطيع المؤرخ المزود بهذا المفتاح أن يكشف أسرار التغيرات البعيدة المدى فى تطور الإنسانية ، فأى تغير فى قوى الإنتاج المادية وبخاصة أى كشف لموارد جديدة أو اختراع آلات جديدة يغير الأساس الاقتصادى للمجتمع ، وسرعان ما يتبع هذا التغيير للأساس الاقتصادى تغير فى البناء الفوقى القائم عليه ، ويقول ماركس فى مقدمة نقده للاقتصاد السياسى « علينا فى دراسة مثل هذا التحول أن نفرق دائماً بين التحول المادى فى الأحوال الاقتصادية الجوهرية للانتاج — والتى يمكن تقريرها بدقة العلم الطبيعى — وبين الصور القانونية والسياسية والدينية والفنية أو الفلسفية وبايجاز الصور الأيديولوجية التى يصبح بها الناس مدركين للصراع بين وسائل الإنتاج وعلاقات الإنتاج » ويستخلص من رأى ماركس أن الاختراعات الجديدة لا يمكن استغلالها فى ظل علاقات الإنتاج القديمة ، فالاختراعات التى كانت العامل الجوهرى فى الثورة الصناعية لا يمكن الاستفادة الكاملة من استعمالها دون أن تحل طريقة احلال المصنع محل الصناعة المنزلية ، وتدرك ذلك إحدى طبقات المجتمع وتجد من مصلحتها أن تعمل على تغيير علاقات الإنتاج ولا تألو جهداً فى ذلك ، وفى الصراع الطبقى الذى يقوم يحدث تحد لكل الأفكار القانونية والسياسية التى تؤيد علاقات الإنتاج القديمـــة .

وتأكيد انجلز لتوقف التاريخ السياسى والعقلى فى أى عصر من العصور على طريقة الإنتاج الاقتصادى والتبادل والنظام الاجتماعى الذى يتبع ذلك تبين أن تاريخ البشرية جميعه منذ تصدع نظام

المجتمع القبلي البدائي الذى كانت ملكية الأرض فيه مشاعاً لم يكن سوى تاريخ الصراع الطبقى بين الطبقة المستغلة والطبقة المستغلة ، ويضيف إلى ذلك قوله

« إن تاريخ هذه الصراعات الطبقية يكون سلسلة من الثورات ، وقد وصلت البشرية فى العصر الحاضر إلى حالة لا يمكن الطبقة المستغلة فيها – طبقة البروليتاريا – أن تحصل على الخلاص من الاستغلال من الطبقة المستغلة الحاكمة ، طبقة البورجوازية دون أن تحرر المجتمع جميعه فى الوقت نفسه من كل ضروب الاستغلال والاضطهاد والامتياز الطبقى والصراع الطبقى » .

وواضح من ذلك أن ذلك التحرير والخلاص هما النتيجة المحتومة لحركة التغير فى التاريخ ، ويمكن ملاحظة أن ماركس فى تصوره لمؤثرات التقنية البعيدة المدى فى الحياة الإنسانية وفى تصوره لحرب الطبقات كان واقعاً تحت تأثير الثورة الصناعية على عقله ، فالتصور المادى للتاريخ تعميم قائم على إدراكه العميق لطبيعة الثورة الصناعية وأسبابها وتاثرها الاجتماعى ، ولا نزاع فى أنه كان مصيباً فى ذهابه إلى أن التغير الاقتصادى لأساس المجتمع واختراع آلات جديدة وظهور وسائل مستحدثة للنقل كانت تعمل على تغيير تكوين المجتمع وكل ناحية من نواحى الحياة الثقافية ، وقد تناول هذا التأثير الفن والفلسفة والقانون والسياسة ، وقد أدرك كذلك بحق أن مسألة انقسام المجتمع إلى طبقات قد أصبحت مسألة بالغة الأهمية ، يتوقف على علاج مشكلتها مستقبل التقدم الاجتماعى ،

وفضل ماركس فى إبراز خطورة هذه المشكلات الاجتماعية والاقتصادية لا سبيل إلى انكاره ، ولكن السؤال الذي يتبع ذلك كله هو هل المادية الجدلية كافية فى تفسير تاريخ البشرية ؟

المادية الجدلية لا تكفى

إن ماركس وانجلز حينما قررا أن تاريخ المجتمعات الإنسانية حتى عصرهما هو تاريخ الصراعات الطبقية قد لفتا الأنظار إلى مسألة لها أهميتها فى التاريخ الإنسانى لم يعرها المؤرخون قبلهم العناية اللازمة ، وقد أديا بذلك خدمة جليلة للبحوث التاريخية وقد كان للنزاع الطبقى دوره المأثور فى التاريخ ، ولكنهما حينما يزعمان أن النزاع الطبقى هو الشيء الوحيد الذى يستحق أن يعنى به فى التاريخ ، وأنه ليس هناك ما يستحق أن يسمى تاريخاً إلا بعد أن تنتهى حرب الطبقات ويجيء المجتمع الخالى من الطبقات فإنهما يدلان على عدم تقديرهما لعوامل أخرى لها تأثيرها فى الحركة التاريخية .

والتاريخ كما تصوره ماركس وأشياعه ليس تاريخ المجتمع الإنسانى بأجمعه ، وإنما هو مقصور على تاريخ المجتمع الأوربى ، وحتى فى تاريخ هذا المجتمع فان حرب الطبقات التى يكثرون من الإشارة إليها لم تلعب الدور الهام الذى عزاه إليها ماركس ، فالصراعات الطبقية ليست الصراعات الوحيدة الهامة فى التاريخ ، وهناك صراعات من طراز آخر كان لها فى التاريخ أهمية أكثر من أهمية الصراعات بين المستغلين والمستغلين التى نظر إليها ماركس ، فالصراع بين المجتمعات القائمة على الصيد والمجتمعات التى كانت تعتمد على رعى الماشية ، وكذلك الصراع بين مجتمعات الرعاة والمجتمعات الزراعية لم تكن صراعات طبقية والصراع بين سادة عهد الاقطاع ملاك الأرض وبين التجار البورجوازيين وأصحاب الصناعات يمكن وصفه بأنه نوع من الصراع الطبقى ، ولكنه لم يكن صراعاً بين طبقة مضطهدة وطبقة أخرى مضطهدة .

والأهمية التى عزاها ماركس للصراع الطبقى لم تنشأ من تعمقه فهم الموقف الذى أوجدته الثورة الصناعية فحسب ، وإنما أوحى بها إليه اعتبار التاريخ تطوراً بيولوجياً مستمراً وهو التصور الذى

جعل فيه دارون المكان الأول لمعركة الصراع على الحياة ، فالحركة التاريخية كذلك لا بد أنها مماثلة لهذا التطور الحيوى فهى حركة صراع وكفاح ، وعامل الصراع فى التاريخ هو حرب الطبقات .

وشدة عناية ماركس بمسألة حرب الطبقات جعلته لا يحفل بقوة الشعور القومى ، ففى البيان الشيوعى الصادر سنة ١٨٤٨ قال ماركس « الاختلافات القومية بين الناس والعداوات فى طريق الاختفاء يوماً بعد يوم ، وسبب ذلك تقدم البورجوازية وحرية التجارة ووجود السوق العالمية وتشابه طرق الإنتاج وأحوال الحياة الملائمة لذلك »

وقد أصاب ماركس فى اعتقاده أن العوامل الاقتصادية التى أشار إليها تعمل على انقاص الخلافات القومية وتقلل من حدتها ولكنه أخطأ فى تقدير قوة الشعور القومى ،

فالاختلافات القومية والعداوات بين الأمم لا تزال موجودة ، وتشابه طرائق الإنتاج وتقدم الأحوال الاقتصادية لم يقللا من الخلاف الأممى ولم يقضيا على أسباب الفرقة والنزاع ، وهذا الشعور القومى والسمات الأممية والتقاليد المتوارثة تمثل عناصر فى الثقافة ليست من نتائج علاقات الإنتاج ولا هى قابلة لأن تعدل عن طريق التغيرات الاقتصادية .

ونفس عبارة « علاقات الإنتاج » فى حاجة إلى تحليل انتقادى ، وحسب رأى ماركس فان العلاقات التى توجد بين الناس لمباشرة الإنتاج تحتمها طبيعة قوى الإنتاج المادية ، أى الآلات والمادة الخام التى تعمل بها الناس ، والنظام الاجتماعى وبخاصة بناء المجتمع الطبقى يتبع طريقة الإنتاج السائدة ، والعلاقات الإنتاجية نفسها والنظم الاجتماعية الناتجة عنها تحدث بدون إرادة الناس وهم لا يقدرون على أن يتحاشوها ، فهى ليست من الأحوال التى يختارها الناس وإنما هى أحوال معطاة لهم ، ولكن إلى أى مدى يبلغ تأثير عامل التقنية وضرورته ؟

إن التقنية فى إنتاج المصنع تستلزم بالضرورة توزيع العمل ، والتعاون والمساعدة المشتركة ولوناً من ألوان النظام ، وهذه العوامل بضرورة الحال السمات الواضحة لكل نظام من نظم الإنتاج المصنعى ، ولكنها لا تحتم العلاقات الواقعية للإنتاج فى أى نظام ، وسواء أقام هذا النظام وفرضه طبقة الإداريين أو كان قد فرض عن طريق المناقشة الحرة وموافقة الرأى العام فى المصنع أوكان فيه مزيج من العنصرين ؟ فان هذا النظام لا تفرضه الآلات والمواد الخام المستعملة فى المصنع ، فهذه العلاقات الإنتاجية إذن ليست بأى حال من الأحوال محتومة ومستقلة عن إرادات الناس ، بل هى متوقفة على نصيب الناس من التربية والتعليم وطبيعة أخلاقهم ومستوى حياتهم الفكرية ، وعلاقات الإنتاج لاتحتم هذا المستوى الفكرى ، وإنما هذا المستوى الفكرى أو الأيديولوجى إذا آثرنا اللفظة الشائعة الاستعمال هو الذى يحتم علاقات الإنتاج .

وعلاقات الإنتاج بوصفها علاقات اجتماعية ليست النتيجة المحتومة لتقنية الإنتاج ، والعلاقات الاجتماعية الموجودة فى داخل أى نظام من نظم الإنتاج ليست كذلك العلاقات الاجتماعية الوحيدة التى لها أهمية والتى تستطيع وحدها المحافظة على كيان المجتمع وتماسكه ، فهناك مؤثرات أخرى مثل الدين والألعاب والتربية والإذاعة والتليفزيون — فجميعها تعمل على مقاومة صراع المصالح الاقتصادية وتلطيف حدته ، وهذه الصراعات لا تمنع الطبقات المعنية من إدراك أن بينها الكثير من دواعى المشاركة والوئام وأنها تخسر الكثير بالامعان فى الحرب الطبقية ، وكثير من العلاقات الاجتماعية التى تقوم بين الناس ليست لها علاقة مباشرة بالإنتاج ويمكنها أن تلطف وتعدل علاقات الإنتاج الراهنة ، والوعى الاجتماعى ليس هو انعكاس علاقات الإنتاج التى يحدث أن تكون ضرورية من الوجهة التقنية فى أى

زمن من الأزمان مهما يبلغ تأثره بها ،

والماركسيون يقولون إن قوى الإنتاج تحتم النظام الاجتماعي وإنه فى دوره يحتم الثقافة ، وليس الأمر كذلك ، فهذه العناصر الثلاثة توجد معاً وبينها تأثير متبادل وكل منها يعتمد على الآخر ، ولكن العلاقة بينها ليست علاقة ارتباط سببى فيه سابق ومسبوق وعلة ومعلول .

وهناك من غير شك قوى عميقة تعمل فى تاريخ أى قوم من الأقوام كما ذكر المؤرخ المعاصر راوز ، ولكن هذه القوى لا تثبت وجود الضرورة أو الحتمية التاريخية التى أشار إليها ، وهو يلحق بهذه القوى طبيعة الأقوام وأخلاقهم ، ونظامهم الاجتماعى ولكن أعمال الأفراد والأمم وطريقة بتهم فى الأمور لها أثر كبير فى تشكيل سماتهم القومية وتكوينها ، والنظام الاجتماعى ليس شيئاً يفرض فرضاً على الأقوام .

الحرية الإنسانية وتاريخ الآلة

وقد ألحق ماركس بحق التقنيات بتلك القوى العميقة ، ولكن تقدم الآلات التى يستعملها الإنسان وتغيرات وسائل الإنتاج لا تكون قوى طبيعية تعمل مستقلة عن الإنسان وإرادته ، وقد عارض ذلك جوردن تشايلد فى كتابه الموجز القيم عن « التاريخ » وذهب إلى أن العامل التقنى فى المدى الطويل هو العامل الحاسم فى التاريخ ، وهو يعتقد أن تقدم التقنية عملية فذة قائمة بذاتها مستقلة بأمرها ، وعنده أن قولهم « إن تاريخ الإنسان هو تاريخ الآلات التى استعملها » معناه أن الآلات التى استعملها الإنسان هى التى صممت تاريخه ،

« وإذا كان تاريخ الآلات التى استعملها الإنسان تاريخاً قائماً بذاته غير متوقف على الإنسان وغير خاضع لسيطرته فإنه ليس هناك فى هذه الحالة مجال للحرية الإنسانية ، وإذا كان لها مجال فانه سيكون جد محدود » .

وحجة الأستاذ جوردن تشايلد فى تأييد رأيه لا تخلو من غرابة ، فهو يذهب إلى أن تقدم التقنية يسير بطريقة منظمة تتبع فيها النتيجة السبب ، وواضح أن التقدم فى هذا المجال يتوقف على الاختراعات السابقة ، والآلة التى نراها فى عصرنا دقيقة الصنع محكمة التكوين هى صورة أكثر تقدماً وأدق صنعاً من الآلة السابقة التى ابتكرها المخترع السابق كما يشاهد فى كثير من الأجهزة والآلات الحديثة ، ويقول جوردن تشايلد فى هذا الصدد « يكاد يكون من الواضح لماذا لم تخترع الآلة البخارية إلا بعد اكتشاف كيفية سبك الحديد وبعد اختراع آلة التفريغ وبالضرورة بعد اختراع العجلة » فتقدم التقنية يسير فى تسلسل منتظم تتبع فيه النتيجة المقدمة، ويستخلص جوردن تشايلد من ذلك أن

« كل اختراع تحتمه وتقرره الأحداث السابقة ، فالنتيجة محتومة وضرورية وضرورتها مفهومة » .

ويمكن أن نتبين من خلال رأى جوردن تشايلد أنه يقحم الضرورة والحتمية هنا اقحاماً ، وحقيقة أن كل اختراع متوقف على اختراعات سابقة تمهد له وتعين على تحقيقه ، ولكن ليس معنى هذا أنه أمر لا مناص منه ، وكونه يجىء بعد الاختراعات السابقة لا يقتضى أن يكون حتماً ، فنحن كما يقول الأوربيون نكسر البيض لنعمل العجة ، ولكن كسر البيض مع ذلك لا يجعل عمل العجة من الأمور المحتومة ، فهو متوقف على كسر البيض ولكنه ليس نتيجة محتومة لهذا الكسر ، فكذلك التقدم التقنى ليس فيه ضرورة قاهرة لأنه متوقف على إرادة الإنسان واختياره ، والأحوال التى يصنع فيها الإنسان تاريخه ليست من اختياره ، ولكنها ليست قوى طبيعية مادية ، فهى إلى حد كبير من صنع الإنسان ، وكما أن الكشوف العلمية من عمل العلماء فكذلك الأحداث التاريخية يقوم بها الأفراد ،

والتقدم التقني لا يسير في طريقه مستقلا عن إرادة الإنسان وإنما هو مرتبط بتفكير الأفراد وتشجيع المجتمع الذي يستطيع أن يعرقل حركته ويوقف تقدمه ، والأحوال الاجتماعية والاقتصادية والقانونية والدينية والعادات والتقاليد قد تكون مهمازاً لدفع حركة تقدم المخترعات وقد تكون عقبة في طريق تقدمهـــا .

وقدرة الإنسان على الاختراع هي مصدر التقدم التقني وباعثه ، والتقدم التقني ليس أمراً محتوماً لأنه متوقف على قدرة الأفراد على الابتكار ، والاتجاه الذي يسير فيه التقدم التقني متوقف على ظهور العبقرية المبتكرة ، وظهورها ليس من الأمور المضمونة أو التي يمكن التنبؤ بها ،

فنحن لا نستطيع أن نتنبأ بمعرفة ما يدخره لنا المستقبل من الاختراعات الجديدة ولا أن نستبق معرفة النظم الاجتماعية والسياسية الملائمة لاستغلالها على أحسن وجه ، ولا يزال المستقبل حافلا بالاحتمالات .

وموجز القول أن للضرورة سيطرة في سير التاريخ والحياة البشرية لا شك فيها ، ولكن هذه السيطرة ليست مطلقة ، وللإنسان نصيب من القدرة على التفريق بين الخير والشر والنافع والضار وأن للبشر من الكفاية الفعلية ما يجعلهم جديرين باحتمال تبعة أعمالهم وصنع تاريخهم .

على أدهم

لا مكان للسائحين :

أجرأ رأي قيل في العالم الغربي ، هذه الأيام ، عن السياسة العنصرية في جنوب إفريقية ، قالته سيدة بيضاء تدعى مارجريت بلاك . وقد ضمنت مارجريت رأيها هذا في كتابها الذي أسمته : « لا مكان للسائحين » وجعلت عنوانه الفرعي : البحث عن حل التوتر العنصري والحل الذي تراه مارجريت للتوتر العنصري في جنوب إفريقية هو أن يترك البيض الحكم للوطنيين السود ، ويغادروا البلاد . ذلك أن القهر العنصري الذي مارسته السلطة البيضاء في تلك البلاد حرم البيض ، في رأيها ، من التطلع إلى المستقبل

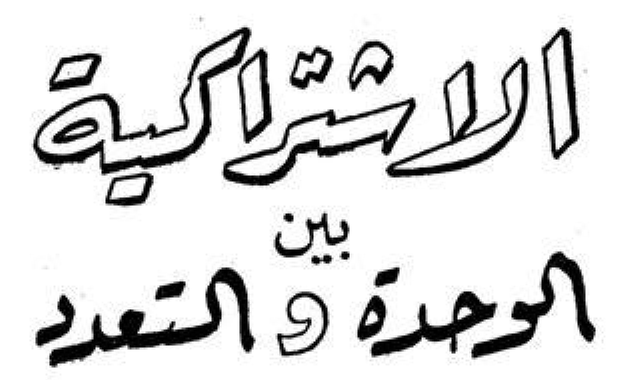
ويعد رأي مارجريت هذا حصيلة سبعة عشر عاماً عاشتها في اتحاد جنوب إفريقية . فقد ذهبت إلى جنوب إفريقية ، لأول مرة ، في عام ١٩٤٨ مع زوجها الذي عين ، آنذاك ، أستاذاً للهندسة « بامبريال كولج » . وعندما اقتضت الظروف أن تعود مارجريت وأسرتها إلى انجلترا ، بعد هذه السنين الطويلة ، كان الأمر ، على حد قولها ، سهلا نسبياً ومن هنا فان المؤلفة تتهم البيض (٢٥٪ من السكان) الذين يعيشون في جنوب إفريقية ، والذين يقولون : « ليس لنا مكان آخر نذهب إليه » تتهمهم بالكسل وبالاعتماد على حكومة عنصرية ذات سمعة مشينة .

وتهاجم مارجريت في كتابها هذا الحكومة العنصرية البيضاء في جنوب إفريقية هجوماً لاذعاً ، لأنها حدت من الحريات العامة ، وقضت على فرص التوفيق والمصالحة بين الأجناس . وتشير المؤلفة ، بأسى ، إلى أحداث مدينة شاربڤيل التي وقعت في جنوب إفريقية في عام ١٩٦٠ ، تلك الأحداث التي أزهق فيها رصاص البوليس العنصري الأبيض أرواح مئات الأفريقيين .

ويبدو أن مارجريت تنظر إلى البيض في جنوب إفريقية نظرتها إلى « سائحين » طابت لهم الإقامة في تلك البلاد رغم إرادة أهلها . ومن ثم فهي ترى ، كما جاء في عنوان كتابها ، أنه « لا مكان للسائحين » في جنوب إفريقية . ولذا فالنصيحة التي توجهها مارجريت إلى البيض هي :

– « احزموا أمتعتكم وارحلوا » .



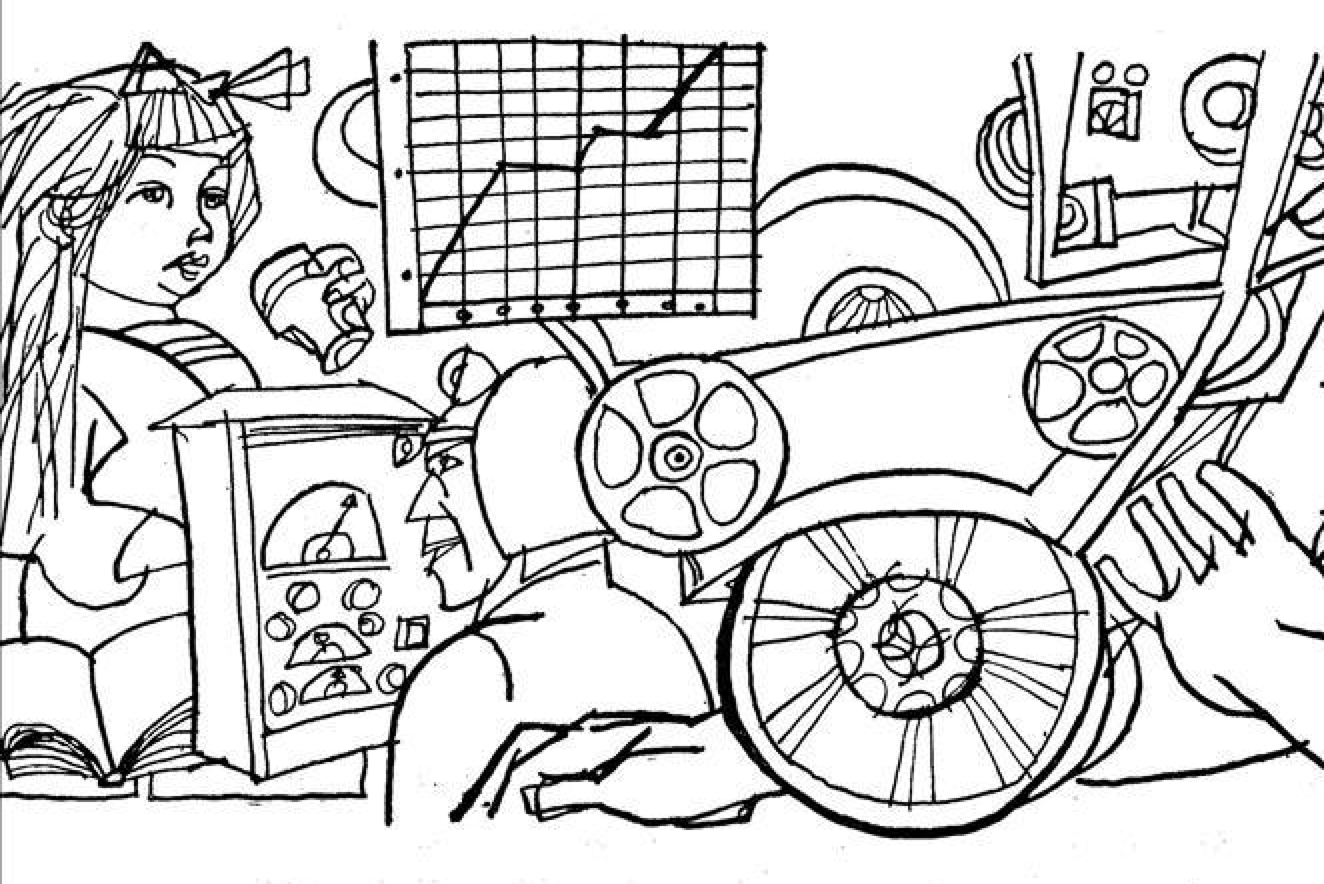


دكتور يحيى الجمل

● كان حتماً على المثقفين العرب أن يواجهوا قضية الوحدة والتعدد بالنسبة للاشتراكية ، وكان منطقياً أن يحرص البعض على أن يتحدث عن « الاشتراكية العربية » على حين يصر آخرون على الحديث عن « التطبيق العربي للاشتراكية » .

● إننا نرفض فى فلسفتنا أن يكون الإنسان ليس إلا انبثاقاً عن المادة فى طور من أطوارها ونؤمن أن الإنسان روح وجسد ولكننا نرفض فى الوقت نفسه بعض التصورات الدينية التى تذهب إلى أن الجسد إن هو إلا رجس من عمل الشيطان .

● فهمنا للاشتراكية العربية يرفض بالضرورة أن تكون هناك اشتراكية عراقية واشتراكية مصرية واشتراكية تونسية وما إلى ذلك لأن الإنسان العربى هو هو الإنسان العربى فى كل جزء من أجزاء الأمة العربية .



هل هناك نظرية اشتراكية واحدة ؟ .
أو هناك نظريات اشتراكية متعددة ؟ .

سؤالان يلحان كثيراً فى هذه الأيام على أذهان المثقفين العرب والمثقفين عموماً فى مناطق كثيرة من العالم.

وقد كان الماركسيون حتى وقت قريب يؤمنون بوحدة النظرية الاشتراكية – على أساس الماركسية – وقد كانت وحدة الاشتراكية عندهم تعنى وحدة الهدف ووحدة الطريق . ولما ضغط الواقع على الفكر الماركسى وأصبح من الإرهاق الشديد أن يقال بوحدة الطريق نحو الاشتراكية تنازل الماركسيون جزئياً وقالوا بوحدة الهدف مع تعدد الطرق إليه وإن ظل الهدف دائماً هو الماركسية .

وفى التطورات الحديثة للفكر الماركسى – التطورات التى تعيش هذه الأيام فى إيطاليا وفى فرنسا بل وفى الاتحاد السوفييتى نفسه – ما يجعلنا نتوقع أن الماركسيين سيسلمون قريباً – أو هم قد سلموا بالفعل – بإمكانية الخروج على بعض الأسس النظرية للفكر الماركسى . هذا من ناحية الموقف الماركسى ؛

ومن الناحية الأخرى فإن الاشتراكيين غير الماركسيين – فى نفورهم من عملية التنظير الجامدة – يذهبون إلى إمكان تعدد النظريات الاشتراكية . فهناك الاشتراكيات الإصلاحية وهناك الفابية والماركسية والاشتراكيات المنشقة عن الماركسية واشتراكيات العالم الثالث والاشتراكية الدينية وما إلى ذلك ؛

وقبل الماركسية كان سبب التعدد فى صور الفكر الاشتراكى يرجع أساساً إلى أن المفكرين الاشتراكيين آنذاك لم يرتبطوا بالقواعد الجماهيرية عملياً. كانوا يفكرون ويخرجون نتائج أفكارهم، أما الصلة بينهم وبين من فكروا من أجلهم فإنها قضية لم ترد على خاطر الكثيرين منهم على نحو جدّى. ومن شأن هذا الوضع أن يكون الفكر فيه مبنيا على أساس فردى ومن شأن هذا الأساس أن يدعو إلى التعدد بطبيعة الحال.

وبعد الماركسية كان التعدد يعود إلى أمور كثيرة. منها ما كان رد فعل ضد الماركسية ومحاولتها إقامة نظرية واحدة شاملة. ومنها ما كان نزولا على مقتضيات الواقع. وبعضها كان محاولة علمية جادة بغير افتراء على العلم أو ادعاء بالإحاطة الشاملة التى تلمّ بالحاضر والمستقبل فى آن واحد وفى تفسير واحد لا خلاف عليه.

موقف المثقفين العرب

وكان حتما على المثقفين العرب أن يواجهوا هذه القضية: قضية الوحدة والتعدد بالنسبة للاشتراكية. وكان منطقياً بالترتيب على ما تقدم أن يحرص البعض على أن يتحدث عن «الاشتراكية العربية» على حين يصر آخرون على الحديث عن «التطبيق العربى للاشتراكية».

والذين يتحدثون عن الاشتراكيـــة العربية ينطلقون من القول بتعدد الاشتراكية على حين ينطلق الآخرون من القول بوحدة الاشتراكية.

والذى أعتقده أن جهد المثقفين العرب يجدر به أن يتجه وجهة البحث عن جوهر المفهوم الاشتراكى وأن يكون هذا البحث فى اتجاهه تلك الوجهة غير مكبّل مقدماً بأغلال نظرية معينة.

فليس أبعد عن «العلمية» من بدء البحث العلمى بانحياز كامل أو جزئى نحو نظرية معينة.

ولو أننا اتفقنا على جوهر الاشتراكية - الجوهر الذى به تقوم وبغيره لا توجد - إذن لسرنا فى طريق الاتفاق شوطاً بعيداً.

ولنأخذ الأمور على نحو بسيط بغير تركيبات معقدة قد تثير الرهبة فى أذهان السذج والمبتدئين دون غيرهم، ولنضع المسألة على هذا النحو:

الاشتراكية هى النظام الذى يكفل أن يكون العمل الإنسانى هو المعيار الأساسى للتقييم.

عندما يكون العمل الإنسانى هو المعيار الذى على أساسه تقدر القيم كلها من توزيع ومن مرتبة معينة فى سلم الخدمة العامة ومن مكان فى التنظيم السياسى ومن وضع اجتماعى عموماً نكون فى مواجهة مجتمع اشتراكى.

وعندما يكون العمل الإنسانى معياراً ثانوياً لتقدير القيم وتكون هناك معايير طبقية أو معايير تعتمد على الملكية وما تدره بغير عمل إنسانى أو معيار الانتهازية والوصولية فإننا نخرج عن أن نكون فى مواجهة مجتمع اشتراكى؟

وما أظن هذا الجوهر محلا لخلاف بين الاشتراكيين جميعاً أيًّا كان النسب الذى ينتسبون إليه.

والقول بأن جوهر الاشتراكية هو أن يكون العمل الإنسانى معياراً للتقييم يؤدى بالضرورة إلى نتيجة حتمية بالنسبة للملكية لوسائل الإنتاج. ذلك أن بقاء ملكية وسائل الإنتاج فى نطاق الملكية الخاصة لا بد وأن يؤدى بالضرورة إلى أن العمل الإنسانى لن يكون هو معيار التقييم ومن ثم فإن ضرورة أن يكون العمل هو معيار التقييم فى المجتمع الاشتراكى تؤدى حتماً إلى النتيجة الآتية: أن تكون وسائل الإنتاج خاضعة للسيطرة العامة لا للسيطرة الفردية. أن تكون الوظيفة الإنسانية لوسائل الإنتاج هى الخدمة العامة، هى إشباع

الحاجات العامة لا إشباع حاجة خاصة . هى الربح بالنسبة للمالك الخاص .

وعلى هذا النحو من التحليل البسيط الواضح نخرج بالنتيجة الآتية :

إن الاشتراكية هى النظام الذى يقوم على الأساسين الآتيين :

أولا : إن العمل الإنسانى – بكافة صوره – هو المعيار الأساسى للتقييم الاجتماعى .

ثانياً : لكفالة الأساس الأول فإن وسائل الإنتاج يجب أن تكون خاضعة للسيطرة العامة للمجتمع .

مشكلات التطبيق الاشتراكى

ورغم هذا التبسيط فلست بغافل عما يثيره هذان الأساسان من مشاكل عند التطبيق العملى ومن تساؤلات أيضاً من الناحية النظرية ، ولكن الذى أعتقده أن الاشتراكيين جميعاً مهما اختلفت المقدمات التى يبدءون منها لا بد أن يسلموا بهذين الأساسين .

وإذا كان ذلك صحيحاً فإن معناه أن جوهر الاشتراكية أصبح محل اتفاق بينهم .

والاتفاق على هذا الجوهر لايعنى انتهاء الخلاف بعد ذلك على كثير من الأمور . ومن الذى قال إن صور الخلاف الأخرى – بعد الإتفاق على الجوهر – أمر يمكن تجنبه أو أنه أمر لايدل على حيوية الفكر الإنسانى وصحته وتطوره ؟

وعلى ضوء هذا التقديم نستطيع أن نتعرض لتلك المعركة « التحتية » التى تدور بين كثير من المثقفين العرب ، اشتراكية عربية أم تطبيق عربى للاشتراكية ؟ .

وإذا كان الذين يقولون بالاشتراكية العربية يقصدون من وراء هذا الاصطلاح أن لدينا نظرية خاصة يطلقون عليها « الاشتراكية العربية » وأن هذه النظرية تخالف جوهر الاشتراكية كما هو محدد وكما هو محل اتفاق بين الغالبية من الاشتراكيين فإن هذا المذهب من غير شك يعد انحرافا غير سليم ، ويخرج الاشتراكية العربية عن أن تكون اشتراكية أصلا .

كل محاولة لفصل « الاشتراكية العربية » وحبسها عن التيار العالمى وعن جوهر هذا التيار وأسسه هى فى تقديرى محاولة غير علمية وغير أمينة .

كذلك من ناحية أخرى ، فالذين يقولون بالتطبيق العربى للاشتراكية يذهبون مذهباً خاطئاً – وقد يكون متعمداً فى كثير من الأحيان – إذا كانوا يقصدون من وراء هذا المصطلح أننا نتبنى نظرية معينة ونطبقها فى الجمهورية العربية المتحدة، وغالباً ما تكون تلك النظرية هى الماركسية .

فالتجربة العربية ليست بيقين تطبيقاً للماركسية فهى تختلف معها فى نقطة البدء وهى تختلف معها فى تصور النهاية . وهى وإن كانت لا تحبس نفسها عن الاستفادة بها – وهى صرح فكرى ضخم – فإنها من ناحية أخرى لاتحبس نفسها فيها .

والذى يصدق بالنسبة للماركسية يصدق – من باب أولى – بالنسبة لغيرها من النظريات ، إنما إذا أطلقنا اصطلاح التطبيق العربى « للاشتراكية » وقصدنا من ورائه أن الاشتراكية لها جوهر معين وهذا الجوهر واحد ومحل اتفاق بين الجميع مهما اختلفت الأماكن والوسائل، وأن هذا الجوهر الواحد يأخذ صوراً متعـددة فى التطبيق تبعاً لتغاير الظروف الموضوعية فان اصطلاح « التطبيق العربى للاشتراكية » يكون عندئذ اصطلاحاً علمياً مفهوماً ومقبولا .

ولكن هل معنى هذا أننى أرفض اصطلاح « الاشتراكية العربية » ؟

غير ذلك عندى هو الصحيح .

إن الاشتراكية العربية حتى تكون اشتراكية أصلا يجب فى تقديرى أن تؤمن وأن تقوم على الأساسين الذين اشرت إليهما من قبل :

— كون العمل هو المعيار الأساسى للتقييم .

— السيطرة العامة على وسائل الإنتاج تمكينا للأساس الأول من أن يتحقق .

والذى لاشبهة فيه أن التجربة التى تعيش فى الجمهورية العربية تسير بخطوات ثابتة نحو تحقيق الأساسين ، وهذا السير نحو الأساسين هو ما نسميه « التحول نحو الاشتراكية » .

وتبنى هذين الأساسين يجعل من حقنا أن نقول اننا فى مواجهة « الاشتراكية » ، ولكن على أى أساس يرد بعد ذلك وصف هذه الاشتراكية بأنها « غربية » ؟

إن الجوهر واحد . هذا يقينى . وهذا الجوهر الواحد ليس ملكاً لأحـــد وليس نتاجاً فكرياً استقلت به نظرية معينة وحدها دون غيرها .

إنه جوهر أغناه وأثراه الفكر الإنسانى فى أطواره المتعاقبة، وإنه جوهر تحتمه ضرورة الإيمان بالإنسان وبأن العمل الإنسانى بكل صوره هو أعلى قيمة إنسانية .

وحدة الجوهر إذن هى التى تمثل القدر المشترك واللازم لإطلاق وصف الاشتراكية . كذلك فإن اختفاء هذا الجوهر يؤدى بالضرورة إلى امتناع الوصف بالاشتراكية .

ما الذى يدعو إذن — مع هذه الوحدة — إلى القول بوجود اشتراكية ماركسية واشتراكية فابية ، أو ما الذى يدعو إلى القول بوجود اشتراكية فى الاتحاد السوفييتى واشتراكية فى الصين — وإن كان الصينيون لا يرون فى العالم إلا اشتراكيتهم — واشتراكية يوجسلافية واشتراكية غانية وما إلى ذلك .

وهل هذا التعدد له محل أو ليس له محل ؟

وهل هـــذا التعدد ليس إلا تطبيقاً لنظرية واحدة شاملة مما يصح معه أن يطلق عليه التطبيق الاشتراكى فى هذا البلد أو ذاك ؟ أم أن ثمة أسس نظرية معينة — برغم وحـــدة الجوهر — تفرق بين تجربة وتجربة ؟

أما عن كون هذا التعدد له محل أو ليس له محل فالواقع أقوى من كل النظريات ، والواقع يؤكد أن هذا التعدد له محل بل وله محل كبير .

وأما عن الأسس النظرية التى تختلف ، فهنا يكمن التساؤل الحقيقى .

ولن نحاول أن نتشعب مع تجارب أخرى غير تجربتنا ، فإن مثل هذا التشعب كفيل أن يذهب بنا بعيداً إلى حيث لا نريد .

ونعود إلى اشتراكيتنا . هل تختلف اشتراكيتنا اختلافات نظرية عن غيرها — مع وحدة الجوهر — تبرر وصفها بأنها عربية ؟

إذا كان وصف اشتراكيتنا بأنها عربية يقوم على أساس جغرافى معين فما أظن ذلك سيثير خلافاً كبيراً بين أحـــد . بل إن الذين يقولون بتعدد « التطبيق » مع وحدة « النظرية » ليسرهم أن يكون قصارى الأمر بالنسبة للاشتراكية العربية أن « العربية » ليست إلا وصفاً جغرافياً لا أكثر ولا أقل .

إذن فما هو الأساس النظرى الذى يبرر فى تقديرى وصف اشتراكيتنا بأنها عربية ؟.

لعلنا نبدأ بداية علمية وسليمة إذا اتفقنا

أنه مع وحدة الجوهر الاشتراكي فإن الإطار النظرى أو الأيديولوجى لتجربتنا لم يكتمل بعد ، وأن عدم اكتمال هذا الإطار هو فى حد ذاته دعوة للاشتراكيين العرب — الذين لا يحبسون أنفسهم فى قالب نظرى معين جامد ولا يصدون أنفسهم عن الفكر الاشتراكي كله — إلى الإبداع الفكرى .

ولا شك أن محاولات مخلصة وجادة قد بذلت فى سبيل هذا الإبداع .

وقد ذهبت كثير من هذه المحاولات إلى إرساء الأساس النظرى المتميز على مسائل جزئية لا تصلح فى تقديرى لحمل هذا الأساس .

فالقول مثلا بأن اشتراكيتنا يميزها أنها ترفض ديكتاتورية الطبقة وتؤمن بديموقراطية تحالف قوى الشعب هو قول صحيح ولكنه فى الوقت نفسه — فى تقديرى — ليس قولا كافياً لإقامة الأساس المطلوب .

كذلك فإن القول بأن الكيفية التى عبرنا بها الطريق الرأسمالى ودخلنا بها مرحلة التحول الاشتراكى تميزنا عن غيرنا هو قول صحيح وله أهمية نظرية كبيرة ولكنه وحده لا يكفى أيضاً للقول بالأساس النظرى المتميز .

هذا الذى يقال — وما يجرى مجراه — صحيح ولكنه فى الوقت ذاته جزئى ولا يصلح لإقامة الأساس النظرى المتميز . والبحث عن هذا الأساس يجب أن يرتد إلى ما هو أكثر عمقاً .

النظرة إلى الإنسان

وهذا الأساس — فى تقديرى — هو النظرة إلى الإنسان :

هل الإنسان ليس إلا تفاعلا من تفاعلات المادة فى طور من أطوارها ؟ وهل هو بالتالى محكوم عليه بحتمية معينة مصدرها التطور المادى أيًّا كانت أشكاله ؟ ثم هل الإنسان — نتاج المادة على ذلك النحو — سالب إزاء التطور أم موجب ؟ هل هو فاعل أم هو مجرد رد فعل لا فاعلية فيه ؟

ومن ناحية أخرى ، فهل الإنسان روح تلبس جسداً غير طاهر وأن حياته كلها يجب أن تكون صراعاً مع ذلك الجسد غير الطاهر من أجل الخلاص منه إعلاءً للروح وإطلاقاً من ذلك الأسر المادىّ كما يقال ؟

وهل الإنسان — بالتالى — حقيقة مادية فقط أم هو حقيقة روحية فقط ؟

وهل الإنسان الفرد هو الحقيقة الوحيدة فى البنيان الاجتماعى — إن وجد مثل هذا البنيان عند من يقولون بأن الإنسان الفرد هو الحقيقة الوحيدة ؟ أم أن الإنسان الفرد لا وجود له فى مواجهة المجتمع لأن المجتمع هو الحقيقة الوحيدة وما الأفراد إلا أحجار فى بناء كبير ؟

تساؤلات لا تنتهى وتدور كلها حول النظرة إلى الإنسان . ومن هنا فإن تلك النظرة إلى الإنسان . هى التى تصلح أساساً للتميز النظرى .

تلك النظرة إلى الإنسان هى التى تصلح أساساً للتمييز بين المذاهب الفردية والمذاهب الجماعية ، وتلك النظرة إلى الإنسان هى التى تصلح أساساً للتمييز بين المذاهب الجماعية بعضها البعض .

وتلك النظرة المتميزة إلى الإنسان — إن وجدت — هى التى تصلح لإقامة الأساس النظرى المتميز — مع وحدة الجوهر وهذا ما أحرص على توكيده — للاشتراكية العربية .

فهل لنا نظرة إلى الإنسان تختلف عن نظرة غيرنا ؟ هل لنا نظرة إلى الإنسان تسمح لنا أن نصف اشتراكيتنا بأنها عربية ؟

أعود هنا فأذكر بما قلته من قبل إن الإطار

النظرى لتجربتنا لم يكتمل بعد وأن هذا الوضع هو دعوة صريحة للمثقفين العرب ليسهموا فى بناء الاشتراكية وصرحها الشامخ بما يستطيعون من إبداع .

ومع ذلك ومع عدم اكتمال هذا الإطار النظرى فإننا نستطيع أن نلمس أصول نظرة خاصة للإنسان. وهذه الأصول هى التى تحتاج فى البناء عليها لعملية الإبداع .

والذى لا شبهة فيه أن الميثاق يرفض الفلسفة الفردية رفضاً باتاً . هذا أمر لا يحتاج إلى توضيح . ولكن الذى لا شبهة فيه أيضاً أن الميثاق يؤمن بحقيقتين متكاملتين ومترابطتين : المجتمع والإنسان.

« الإنسان الحر هو أساس المجتمع الحر وهو بناؤه المقتدر » .

« إن العمل الإنسانى الخلاق هو الوسيلة الوحيدة أمام المجتمع ليحقق أهدافه » .

ولا شبهة أننا نرفض فى فلسفتنا أن يكون الإنسان ليس إلا انبثاقاً عن المادة فى طور من أطوارها، وأننا نؤمن أن الإنسان روح وجسد. وأننا نرفض فى الوقت نفسه بعض التصويرات الدينية التى تذهب إلى أن الجسد إن هو إلا رجس من عمل الشيطان .

والواقع أن الموقف الفلسفى التقليدى الذى يجعل الروح والمادة فى مقام التقابل والتضاد الذى لا التقاء فيه هو المسئول إلى حد كبير عن ذلك التصوير السابق غير السليم .

ونحن نرفض أن يكون الإنسان فى موقف المنفعل غير الفاعل ، لأننا نؤمن أن الإنسان هو سيد الآلة وأنه ليس ترساً من تروسها . نؤمن بالإنسان الفاعل وبالعمل الإنسانى الخلاق .

من هذه النظرة إلى أن الإنسان يحسن أن تكون البداية ، وهى بداية — إن عمقناها — صالحة لإقامة الأساس النظرى المتميز وصالحة لإبداع جديد فى صرح الاشتراكية الكبير .

وهذه النظرة إلى الإنسان هى الأساس الذى تبنى عليه المميزات الجزئية التى أشرت إليها ، والتى يريد البعض أن يجعل منها أساساً نظرياً للتميز .

فنظرتنا إلى الإنسان هى التى فرضت موقفنا إزاء التناقض الطبقى وإمكانية حله سلمياً . ونظرتنا إلى الإنسان هى التى فرضت أننا حين صممنا على تصفية الامتيازات الطبقية لم يدفعنا إلى ذلك الحقد الأسود الذى يتعدى الامتيازات الظالمة إلى إنسانية الإنسان نفسه . ونظرتنا إلى الإنسان هى التى تؤكد الديموقراطية وتجعل كل شىء بدونها عبثاً لا يطاق — وترفض ديكتاتورية الطبقة .

ونظرتنا إلى الإنســان ودوره الإيجابى فى العلاقات الاجتماعية بكافة صورها هى التى تجعلنا لا ندمغ كل صور الملكية بالاستغلال ضرورة وحتماً ، وهى التى تدفعنا إلى ضرب الملكية المستغلة وحماية الملكية إذا اتجهت وجهة من مقتضاها أن تكون وظيفة اجتماعية فى خدمة الإنسان لا لاستغلال الإنسان .

نظرتنا المتميزة للإنسان هى التى فرضت — مع وحدة الجوهر — تميز الحلول واختلاف المواقف .

ونظرتنا هذه إلى الإنسان كان نتيجة لها بالضرورة أن نؤمن بأن « حرية العقيدة الدينية يجب أن تكون لها قداستها ... » وبأن « القيم الروحية الخالدة النابعة من الأديان قادرة على هداية الإنسان وعلى إضاءة حياته بنور الإيمان ، وعلى منحه طاقات لا حدود لها من أجل الحق والخير والمحبة » .

وهذا القول جد لا هزل فيه . والشعب العربى يؤمن به إيماناً عميقاً لا يتزعزع ، ويرفض كل مداورة حوله أو كل « تكتيك » مرحلى يريد أن يجعل من

« القيم الروحية الخالدة النابعة من الأديان » مطية لتحقيق غرض مرحلى ثم بعد ذلك نتنكر للقيم الخالدة.

وبغير اجتراء على العلم فان « الحقيقة الدينية » حقيقة علمية اجتماعية ، وكل محاولة لاقصاء الدين عن حياة الجماعة كانت فى حد ذاتها صورة مشوهة من صور الدين . لأن ضرورة الاعتقاد ضرورة أصلية فى كيان الانسان .

كذلك فان النظرة إلى الإنسان والإيمان بأنه عنصر فاعل فى سير العملية التاريخية وأنه ليس مجرد عنصر منفعل يعكس موقفاً عميقاً إزاء القيمة الأخلاقية بالنسبة لقضية الاشتراكية .

إن الاشتراكية حتمية . وإن الاشتراكية فى الوقت نفسه أفضل لأنها تلتقى مع معنى العدل ، تلتقى مع القيمة الأخلاقية

والأساس الخلقى للثورة الاشتراكية ووجود المعيار القيمى ينبع بالضرووة من نظرة إلى الانسان تغاير النظرة إليه باعتباره مجود « محكوم عليه » بحتمية معينة ، وكأنها جبرية القدر لا تترك لإرادته نوعاً من الخيار .

اشتراكيـــة الانسان العربى

وتبقى بعد ذلك مسألة أخرى غاية فى الأهمية .

والاشتراكية العربية حين تنطلق من نظرة معينة إلى الإنسان تضع فى اعتبارها مطلق الانسان من ناحية ، وتضع فى اعتبارها كذلك وفى المقام الأول الإنسان المنتمى إلى مجتمع أمة معينة هى بطبيعة الواقع الأمة العربية بحسبان الأمة تجسيداً قوميا له خصائصه التى تميز بينه وبين غيره . وهذا الانسان العربى المنتمى إلى الأمة العربية لايكتسب هذا الوصف « وصف العربى » إلا لصفات خاصة به يصلح معها لأن يخرج من « عموم » الانسان إلى « خصوص » الإنســـان « العربى » . ومن هنا يصح لنا أن نقول

بالاشتراكية العربيـــة . جوهرها يخاطب جوهر الإنسان فى عمومه ، وتميزها بخصائص معينة ينبع من نظرة معينة لإنسان معين ينتمى انتماءاً قومياً معيناً : ذلك هو الإنسان العربى .

وهذا الفهم للاشتراكية العربية يرفض — بالضرورة — أن تكون هناك اشتراكية عراقية ، واشتراكية مصرية واشتراكية تونسية وما إلى ذلك لأن الإنسان العربى هو هو الإنسان العربى فى كل جزء من أجزاء الأمة العربية .

ولكن هذا الفهم للاشتراكية العربية لا يرفض أن يكون هناك تطبيق اشـــتراكى فى الجمهورية العربية المتحدة أو تطبيق اشتراكى فى الجزائر .. وهكذا . وإذا كانت دولة الوحدة قادمة لأن الوحدة العربية حتمية تاريخية يفرضها الانتماء القومى ، فإن كل هذه التطبيقات على نطاق الأجزاء والتجزئة نفسها تفرض عليها مزيداً من المصاعب ومزيداً من المشاكل — ستلتقى على نطاق الكل لتؤكد أولا وحدة الكل وتعمقها ، ولتتأكد هى بوحدة الكل وتعمق بها .

عندئذ نستطيع أن نقول باشتراكية عربية .

ومن هنا ، من هذه البداية التى تحتاج إلى تعميق كثير وإثراء كثير — وعلى هذا الأساس الصلب يستطيع الفكر الاشتراكى العربى أن يقدم للإنسانية إبداعاً يقوم على المصالحة بين الإنسان ونفسه وبين الإنسان وقوميته ، ولا يقوم على الاعتساف الذى يجعل الإنسان فرداً لا انتماء له أو يجعله حجراً فى بناء لا كيان له فيه . كذلك وفى نفس الوقت لا يقوم على ذلك الاعتساف الذى يجعل من الإنسان مادة هابطة أو ملاكاً من ملائكة السماء .

يحيى الجمل



فرانسواز ساجان

بين الحزن والاستسلام

دكتور مصطفى ماهر

● ويسيء فهم فرانسواز ساجان من يظن أنها مفكرة أصيلة أو ينسب إليها اتجاهاً أخلاقياً محدداً خاصاً بها ، ويحسن فهمها من يعتبرها نموذجاً لجيل حقيقى يعيش فى أوروبا وفرنسا خاصة ، وينظر إلى مؤلفاتها كتعبير باللفظ عن كيانه ووجوده .

● وأول ما يطالعك من « أفكارها » أن الحياة ليست شهداً كلها ، بل فيها المرارة كذلك ، وأن الإنسان ليس خالداً ، بل هو فان ، وأن الشباب لا يدوم أبداً .

● « أنا أوقن أن حرباً ستأتى ، وأننا نرقص فوق بركان ، وإنى لأدهش للبلادة ، والاندفاع اللذين يسير بهما العالم إلى الصراع العالمى المخرب » .

فى عام ١٩٥٤ ظهرت فى باريس رواية اسمها « مرحباً أيها الحزن » فى مطبوعات الناشر المعروف « جوليار » ثمنها ٣٩٠ فرنكا فرنسيا قديما ، لكاتبة ناشئة فى الثامنة عشرة من عمرها اسمها فرنسواز ساجان ، قيل أنها كتبت الرواية لتتسلى بعد أن فشلت فى الحصول على البكالوريا . وتلقف النقاد والقراء الرواية بحماس بالغ وناقشوها مناقشات طويلة وانتهوا على الأغلب إلى السخرية من أسلوبها ومن لغتها ومن سذاجتها ، وراحوا يعددون الجمل الركيكة والتراكيب الضعيفة والأخطاء النحوية ، حتى أوشك البعض على الاعتقاد بأن المؤلفة الصغيرة لا تعدو أن تكون زهرة لا تكاد تتفتح حتى تذبل ويذهب ريحها ويصبح بهاؤها أثراً بعد عين . لم تكن فرانسواز ساجان أستاذة فى الجامعة ، ولا مدرسة فى الليسيه ، ولا عضواً فى الأكاديمية ، فأنكر الناس عليها تدخلها فى الأدب وقارنوها بمورياك وسارتر وسيمون دى بوفوار وكوليت ، ليجدوها قزما بجوار العمالقة . لكن « مرحباً أيها الحزن » سجلت رقما فى التوزيع يزيد على المليون نسخة فى عشرة أعوام ، وهذه حقيقة تدفع النظر إلى « حالة » فرنسواز ساجان بعين أخرى .

فرنسواز ساجان ليست فيلسوفة وليست صاحبة مدرسة ، وليست قائدة ، ولكنها فنانة ، فنانة تكتب لغة بسيطة جميلة لها نغمة حلوة ، فنانة فرنسية ، تكتب لغة فرنسية مكتملة الخصائص ، فنانة قادرة على حمل الفكرة الفنية وصبها فى قالب فنى .

ويسيء فهم فرنسواز ساجان من يظن أنها مفكرة أصيلة أو ينسب إليها اتجاها أخلاقيا محدداً خاصاً بها ، ويحسن فهمها فى رأينا من يعتبرها نموذجاً لجيل حقيقى يعيش فى أوروبا وفرنسا خاصة ، وينظر إلى مؤلفاتها كتعبير باللفظ عن كيانه ووجوده .

وفى عام ١٩٦٥ ظهرت فى باريس رواية اسمها « لا شاماد » يعنى الإستسلام فى مطبوعات الناشر جوليار ، ثمنها ١٥ فرنكا فرنسيا جديداً (حوالى أربعة أضعاف ثمن « مرحبا أيها الحزن ») لكاتبة فى الثلاثين ، اسمها فونسواز ساجان ، مشهورة .

قالت إنها كتبت الرواية لأنها تعيش من قلمها ، ولأنها تحاول محاولات كثيرة أولها « مرحباً أيها الحزن » وآخرها إلى الآن « الاستسلام » ، لتحقيق حلم يراودها بانشاء « كتاب جميل » .

وأحدث ظهور « لاشاماد » دوياً كبيراً ، فكتبت عنها الصحف الفرنسية جميعها بلا استثناء ، وتناولتها مقالات كثيرة فى الصحف العالمية : وأسلوب النقد هذه المرة ، إذا ما قورن بأسلوب النقد أيام « مرحباً أيها الحزن » ، يتسم عموماً بالرزانة وبالاعتماد على الشواهد والمعلومات : فقد نشرت مدام فرنسواز ساجان بين روايتها الأولى وروايتها الأخيرة أربع روايات هى : « ابتسامة ما » ، « بعد شهر ، بعد سنة » ، « هل تحبون برامس ؟ » ، « السحب العجيبة » ، وأعمال أخرى ثانوية — كلها ألقت الضوء على شخصية الكاتبة واتجاهاتها ،

وجعلت لها وجوداً حقيقياً . وأبرز ما يطالعك من أمرها هو أنها طبيعية تعيش كما تكتب ، وتكتب كما تعيش ، وتقف أمامك – على حد قول الناقد جورج بلمون فى مجلة الفنون «لزار» ١٥ – ٢١ سبتمبر ١٩٦٥ – بوجهها لا تصطنع جانباً بعينه .

«لا شاماد» أو الاستسلام :

تدور الرواية حول شابة فى الثلاثين من عمرها ، فيها ملامح كثيرة من المؤلفة نفسها (بارى ماتش) ، تحب الحياة الكسولة الناعمة ، والملابس الفاخرة من تصميم جى لاروش ، والسيارات العظيمة كالرولز رويس ، والدعوات إلى العشاء فى دور الطبقة الرفيعة ، والتردد على المسارح والحانات ، اسمها «لوسيل» تعيش مع وعلى حساب تاجر غنى اسمه «شارل بلاسولينير» فى الخمسين من عمره ، عنده السكن الفاخر ، والسيارة العظيمة ، والمال الكثير ، والعلاقات الاجتماعية الكثيرة بالطبقة المترفة ، ولكنه يفتقر إلى القلب الشاب والجسم الشاب والميول الجامحة .

وللوسيل وشارل صديقة غنية اسمها ديان ، عمرها ٤٠ سنة تؤوى فى مسكنها الفاخر ، شاباً فقيراً جميلا جذاباً قوياً يضطرب جسمه وقلبه بالكثير من الميول العنيفة الجامحة . وتلتقى لوسيل بأنطوان ، وهذا هو اسم الشاب ، على مائدة العشاء لدى «كلير سانتريه» . وتنشأ بينهما علاقة تثير حفيظة ديان ، وتؤدى بلوسيل إلى الإكثار من التردد عليه فى حجرته الخاصة المتواضعة شبيهة الصندرة بسان جرمان ، فتجد لديه شفاء لنهمها ، ويجد هو لديها مثل ذلك .

وتستمر علاقة لوسيل بأنطوان فترة موازية لعلاقة كل منهما بصاحبه المسن الغنى ، حتى يقرر أنطوان فجأة أن تكون لوسيل له وحده لا يشاركه فيها شريك . وتضطرب لوسيل بين رغبتها فى الحياة حياة عاطفية عنيفة ، وبين حبها الحياة الثرية الناعمة . ويتأخر قرارها لأن شارل أتاها من أمريكا وشيكاً بفراء ثمين ، واصطحبها إلى ثغر «سان تروبيه» الجميل .

وتنتقل لوسيل إلى انطوان ، تترك القصر من أجل صندرة ، تترك الرولزرويس لتركب الأوتوبيس ، تترك النعومة إلى الخشونة ، تترك التعطل الكسول إلى العمل الغليظ ، تترك الأحلام التى كانت تتحقق سريعاً ، إلى الأحلام التى يحول الفقر دون تحقيقها . وتضطرها الحياة الجديدة إلى ألوان من البؤس مختلفة منوعة تنتهى بها إلى العودة إلى الرجل المسن ، الذى لا تجد لديه الحب الذى تشتهيه والذى تجد لديه المال ، المال وسيلة السعادة ، وتتزوجه .

حول شخصية لوسيل:

أهم شخصية تلفت النظر فى الرواية هى شخصية «لوسيل» ، لتشابهها وشخصية المؤلفة من ناحية ، ومن ناحية ثانية لأننا نأمل أن نجد فيها جديداً ، نجد فيها سر بنت الثلاثين تكشفه بنت الثلاثين .

لوسيل شخصية نمطية متكاملة هى شخصية «المرأة الطفلة» والاصطلاح من وضع ماتيوجالى (نوفل أوبسرفاتير ، العدد ٤٣) – شخصية لا تعرف المسئولية ، لا تبالى ، لا تريد أن تقرر ولا تحب أن تقرر ، فشلت فى حبها لانطوان لأنها لم تصل إلى النضج ، لقد تعلقت بأنطوان تعلقا سلبيا مقصودا وما لبث الحب أن تحطم لا لأن الحبيبين انحدرا من الحياة الرغدة إلى الحياة الخشنة فحسب ، وإنما بالدرجة الأولى لأن الحبيبين فشلا فى السلوك مسلك الناضجين . وهكذا تعود لوسيل إلى شارل الذى يريدها طفلة والذى يحب فيها عدم تقديرها المسئولية . لوسيل طفلة تعيش فى براءة الأطفال ، لا تعرف

من أمر الأخلاق شيئاً لا بالإيجاب ولا بالسلب ، طفلة تحلم ، والرواية كلها حلم من أحلامهـــا ، طفلة تضطرب من الضد إلى الضد ، عندما أحبت أنطوان مثلا أحست بإمكانية كل شيء : الموت الحياة ، الفقر ، الغنى . ولكن هذه الإمكانية مالبثت أن تحولت إلى استحالة ، دون أن تعرف لوسيل ما يجرى لها . كان ما يجرى لها يتلخص فى رأى الكاتبة فى تحطم كل شيء على صخرة المال ، لم تكن لوسيل تعمل للمال حسابا لأنها كانت تعيش لحظة لحظة ، ولا تريد أن تنظر إلى المستقبل ، ولا أن تضع خطة ، ولا أن تواجه صفة الدوام ، وسنتعرض فى موضع آخر من هذا المقال للمشكلة من ناحية المال ومن ناحية تأثير المجتمع : إنما نريد أن نبرز هنا نواحى التشابه بين لوسيل وفرانسواز ساجان نفسها : الحياة البورجوازية الناعمة ، بعثرة المال ، لعب القمار ، شرب الخمور بشيء من السرف ، الحياة مع « شلة » من الأصدقاء الذين يترددون على النوادى الليلية ويكثرون من الالتقاء على مائدة العشاء أو فى المسرح ، جرأة تصل أحياناً إلى الوقاحة ، حب الملابس الفاخرة والعربات ، وعربات السباق خاصة ، حب مصيف سان تروبيه ، وقد سبق لنـا أن أشرنا إلى تشابههما فى السن ، هذا إلى أن فرانسواز ساجان وضعت فى لوسيل كما وضعت فى بطلات رواياتها السابقة كثيراً من مشكلاتها وميولها وأفكارها . فى « لاشاماد » تؤكد فرانسواز ساجان على ميل لوسيل إلى مصارحة نفسها وإلى محاولتها تحديد مكانها وإن كانت هذه المحاولة لا تنجح دائماً لتعرضها لقوة خارجية عنيفة مثلت رغبة انطوان فى التملك أو رقة حاله . والحب عادة فى رأى فرانسواز ساجان كالحرب ، فيه غالب وفيه حتماً مغلوب :



ولقد توقع النقاد ذلك حتى أن برنارد فرنك أخذ على فرنسواز ساجان أنها لم تجعل لوسيل أديبة أو على الأقل فنانة (مثلها) . وكان رد الأديبة على ذلك أن الناقد على حق . ثم قالت إنها تحب لوسيل لأنها على حد تعبيرها : « تمثل مشكلة من مشكلاتى ، مشكلة من مشكلات مجتمع معين فى فرنسا.

وتؤكد فرانسواز ساجان أنها أرادت أن تصور فى روايتها قصة إنسانة لا تريد أن تفعل بحياتها شيئاً ، وأنها تشبه هذه الإنسانة فى جزء معين من حياتها ، ألا وهو حياتها مع شارل .

وتدور هذه الحياة مع شارل فى بيئة بعينها ، هى البيئة النمطية التى ترد دائماً عن لسان فرانسواز ساجان كلما كتبت : « بيئة الدميموند » ، بيئة الطبقة الراقية القائمة على المال دون الفكر ، بيئة تالفة تلفاً يكاد يلتهم نفسه ، بيئة يسودها الميل إلى التملك ، تقف فيها لوسيل وحدها باحثة عن مكان أو كيان .

أفكار فرانسواز ساجان:

ليست أفكار فرانسواز ساجان فى مؤلفاتها السابقة وفى « الاستسلام » أفكاراً متماسكة يمكن أن تكون فلسفة أو نظرية ، وليست أفكاراً عميقة تستحق أن يفرد الإنسان لها كتباً . ولكنها أفكار من قبيل الخبرة المكتسبة ، أفكار بعيدة عن المشاكل الكبيرة ، لا تمسها إلا بقدر ما تمسها المشاكل الصغيرة .

أول ما يطالعك من « أفكارها » أن الحياة ليست شهداً كلها ، بل فيها المرارة كذلك ، وأن الإنسان ليس خالداً ، بل هو فان ، وأن الشباب لا يدوم أبداً . وهى أفكار لا يخلو منها انتاج أدبى منذ بدأ الإنسان يعالج الأدب . ثم تنقلنا جولتنا فى أفكارها إلى السعادة وهى موضوع روايتها إن شئنا ، لنرى أن السعادة أشبه شئ بالصدفة ، السعادة لا يمكن احداثها ولا يمكن التنبؤ بها . وليس هناك فى حديث السعادة شئ مؤكد إلا أن المال أساس السعادة . وإليك هذا السؤال والجواب من حديث لها فى مجلة كانديد :

سؤال : هل تعتقدين أن الإنسان يقل بؤسه إذا ركب رولز رويس ؟

جواب : بلا شك !

وفرانسواز ساجان تقول ذلك عن تجربة ! فقد كسبت فى الست سنوات الماضية ما يقرب من نصف مليون جنيه استرلينى . فلا عجب أن تسأل البطلة لوسيل حبيبها أنطوان أسئلة تمهيدية مثل :

« لوسيل : هل تكسب مالا كثيراً ؟

أنطوان : بل قليلا جداً . هل تعتبرين المال مهماً ؟ .

فضحكت لوسيل وقالت :

أعتبره مريحاً ، هذا كل ما فى الأمر .

مريحاً إلى درجة تجعله مهماً .. ؟ » .

وتوضح فرنسواز ساجان رأيها فى المال كأساس للسعادة قائلة ، إنه « وسيلة الدفاع ووسيلة الحرية » فى المجتمع الحالى ، إنه يمكنك من عدم الوقوف فى الطابور تحت المطر المنهمر على محطة الأوتوبيس انتظاراً لقدوم أوتوبيس فيه مكان لك . إنه يمكنك من ركوب الطائرة والذهاب إلى مكان دافئ مشمس عند ما يكفهر الجو وتختفى الشمس حيث أنت . إن السعادة التامة لا تتحقق إلا نادراً ، ومن شروط تحققها المال .

ولكن هذا المال الذى تقوم عليه السعادة أتلف الناس فى فرنسا . تقول فرنسواز ساجان :

« إن فرنسا تمر بفترة فظيعة من الابتذال . . . كل شئ أتلفه المال ، ولم تعد هناك وسامة أخلاقية . إن أحاديث الناس أصبحت تدور حول موضوعات ثلاث : حياة الآخرين الخاصة (تعنى العلاقات الجنسية) — السياسة وأثرها على المصالح الشخصية البسيطة — التباهى والتفاخر والتهويل و « الفشر » .

وعلى الإنسان فى رأيها أن يشق طريقه فى هذه الدنيا على أساس التمسك بالتصميم على المحاولة ، وألا ينشغل من الأخلاق إلا « بعدم جرح شعور الآخرين » فليس فى غير هذا المبدأ أخلاق . وعلى الإنسان أن يشك دائماً فى نفسه ، فان الشك يدفع على المثابرة . « أنا أشك دائماً فى نفسى . وإلا فكيف تعلل استمرارى فى الكتابة » (من حديثها فى مجلة لبزار « الفنون ») .

وفرنسواز ساجان لا تعلم ما إذا كان ينبغى على الإنسان أن يعجل بالحياة النشطة ، أو يركن إلى الدعة ، فليس هناك ما يمكن أن يؤمن به الإنسان اللهم إلا الفناء : « أنا أوقن أن حرباً ستأتى ، وأننا نرقص فوق بركان . وإنى لأدهش للبلادة والاندفاع اللذين يسير بهما العالم إلى الصراع العالمى الخرب الماثل » .

والحب ؟ الحب المعروف للناس حرب يحاول فيها الواحد أن يستولى على الآخر ، الحب المعروف للناس يتكون من الغيرة ومن الرغبة فى التملك وفرض التبعية . هذا الحب كالحرب تماماً يخلف ضحية ، واحد يحب وآخر يتألم :

أما الحب الذى تدعو إليه فتعرفه بأنه : « رقة تجعلك تَقَبَّل الآخر ، رقة هى الثقـة والوسـامة » . ولكن « الإستسلام » لا تؤكد بالضرورة أن هذا النوع من الحب تحقق للوسيل ، كل ما يتضح لك فيها أن لوسيل عادت ترضى بشارل وأنها عادت إليه تجذبها إليه رائحة أمواله . تحس وأنت تقرأ « الاستسلام » أن الحب والحرية والسعادة واللذة كلها استسلمت للمال وتركت له شأن التصرف فيها وتعريفها تعريفاً جديداً يرضيه ، يرضيه وقد أصبح إله العصر .

المذهب الفنى :

ترى فرنسواز ساجان أن الفن عبارة عن رفع الحجاب عن الظواهر المختلفة لكى تتضح الحقيقة العارية التى يشترك فيها كل الناس والتى يحسها كل الناس . وليس من الضرورى أن يقوم الفنان بعملية التعرية هذه فى المجتمعات والبيئات كلها ، بل يكفيه أن يقصر عمله على البيئة التى يعرفها والشخصيات التى يخالطها ، فالعواطف الانسانية واحدة وان اكتست بظواهر مختلفة فى البيئات المختلفـة (كلاسيكية) . ولا بد أن تتم عملية التعرية هذه بصراحة وبصـدق تام :

وقد نجحت فرنسواز ساجان فى الصراحة نجاحاً كبيراً ، حتى أنك لا تعرف طريقة للتفريق بين حياتها وكتابتها ، كأنها تكتب إذ تحيا ، وكأنها تحيا إذ تكتب . لهذا تخرج شخصياتها حية ، يقول جان فروستى (نوفل أوبسرفاتير ٢٩ سبتمبر ١٩٦٥) : « إن شخصية لوسيل شخصية حقيقية بلا جدال » .

فرانسـواز ساجان تكتفى إذن بالتقرير ، لا تتجاوزه قط إلى الفلسفات والأخلاقيات : « المهم فى رأيى هو أن يجد القراء فى الكتاب الذى يقرءونه نغمة وصوتاً وأن يحسوا أن كائناً بشرياً يعيش وراءه » . (الفنون) . « أنا لا أحكم على شخص ولا على بيئة . . . فالإنسان يوجد ، وهو كما هو كائن ، وكل ما أريده هو أن أفهمه ، أو على الأصح أن أتبعه » .

ويدفع هذا الكلام بعض النقاد مثل كانتر فى الفيجارو الأدبية إلى القول بأن مذهب فرنسواز سـاجان الفنى هو « سلوكية » ، فهى تصف السلوك ، وتعامل الشخصيات فى روايتها كأنها حيوانات تجريبية تدرس سلوكها متأثرة بعوامل مختلفة ، غير التقاليد والأخلاق .

وأغلب جهد فرنسواز ساجان ينصب على الناحية الفنية البحته ، أو على الأصح على الناحية الجمالية . حقيقة أن لغتها مازالت من الناحية النحوية تقبل بعض الأخطـاء . ولكنها لاتعترف بها

أخطاء ، لأن المهم هو أن نجد الجملة التى تطابق الصورة الذهنية تمام المطابقة ؛ تقول : « عندما أكتب لا يكون لى من هدف سوى الوصول إلى التعبير الصحيح ، وعندما أصل إليه أفرح بنفسى وأحس بالسعادة ، ويكلفنى هذا جهداً كبيراً جداً . فأنا كسولة ، وأجد صعوبة فى إنشاء الجملة التى تطابق فكرى بالتمام والكمال » .

ونحن إذا تتبعنا أسلوبها من روايتها الأولى إلى روايتها الأخيرة ، وجدنا أنها من ناحية تكرر نفسها ، ومن ناحية أخرى تتطور تطوراً كبيراً ، فهى تكرر نفسها لأنها تكرر الشخصيات والمواقف لاقتصارها مذهبيا على ماتعرف : شلة من الأصدقاء تشرب الويسكى ، وتركب السيارة الرياضية السريعة ، وتتردد على نوادى اللعب والحانات ، وبنات ترتمى فى أحضان الرجال وتنتقل من خبرة إلى خبرة ، وهى تتطور تطوراً كبيراً فى المرونة الأسلوبية والتنويع والثروة اللفظيـــة والقدرة الوصفية على أنك تراها تزداد جرأة بل ووقاحة فى أحيان كثيرة ، وهناك فرق بين ما تكتب بنت الثامنة عشرة وبين ما تكتب بنت الثلاثين التى تزوجت مرتين وطلقت مرتين وتركت لنفسها العنان ما شاءت .

تمكنت من الأسلوب الجميل وطوعته فى روايتها المكونة من الصور المتتابعة كالأفلام للسينمائية (تكتيك الفيـلم السينمائى) وتنقلت به بين النوع الوصفى ونوع الحوار المباشر والحوار غير المباشر والحديث إلى النفس والاستماع إلى الهواجس فأبدعت . أسلوب فرنسواز ساجان أسلوب جميل يكاد الإنسان يعشقه لذاته . تقول لوسيل لانطوان على سبيل المثال : « لا يمكننى أن ألقاك دون أن أخجل ، ولا أن أراك ترحل دون أن أتألم ، ولا أن أكلمك أمام آخرين دون أن أحول عنك بصرى » .

ويجدر بنا أن نربط حكمنا النهائى على تطور أسلوب فرنسواز ساجان بمقارنة عينات منه فى مراحله المختلفة . ويمكننا أن نكتفى فى هذا المقام بعينة من الرواية الأولى وعينة من الرواية الأخيرة :

هكذا يبدأ مثلا الفصل الثامن من « مرحباً أيها الحزن » :

« واستيقظت فى اليوم التالى فى حال طيبة جداً ، لا أحس إلا تعبا طفيفاً ، وألماً بسيطاً فى رقبتى اعترانى من افراطى . وكانت الشمس تغمر فراشى ككل صباح ، فدفعت الأغطية ، وخلعت جاكتة بيجامتى وعرضت ظهرى عاريا إلى الشمس ، فرأيت وقد اتكأت بخدى على ذراعى المثنى على القرب حبيبات نسيج الملاءة كبيرة ، وعلى البعد ذبابة تهتز حائرة مترددة ، كانت الشمس حلوة دافئة ، تخيلتها تداعب عظامى تحت جلدى وتجتهد اجتهاداً خاصاً فى غمرى بالدفء ، فقررت أن أمضى الصباح هكذا دون حراك .

وهذا هو أسلوب ساجان فى « الاستسلام »

« واكتشفت لوسيل بطريق المصادفة أنها تستطيع أن تتألم » .

مرت عليها أيام ثلاثة لم تر فيها أنطوان فقد فرقتهما فى مسارح باريس وعلى موائدها الأحداث والحفلات . ثم جاءت على موعد فى الساعة الرابعة ، ووصلت فى الوقت بالضبط واندهشت لأنه لم يفتح ليستقبلها .

واستعملت للمرة الأولى المفتاح الذى أعطاه لها . كانت الحجرة خالية والنوافذ مفتوحة . وظنت لأول وهلة أنها أخطأت المكان ، فقد كانت تدخل عندما تأتى لأنطوان حجرة غامضة مظلمة ، لأن أنطوان لم يكن يوقد إلا مصباحاً أحمر صغيراً يضعه على الأرض لا ينير إلا الفراش وجزءاً من السقف . وراحت لوسيل تتطلع إلى الحجرة التى تعرفها وتجهلها فى آن واحد ، وتقرأ عناوين الكتب فوق الأرفف ، وتلتقط كرفته من الأرض ،

وتدقق فى لوحة مضحكة خلابة لم تكن قد رأتها من قبل قط . وتمثلت حبيبها لأول مرة شاباً أعزب مجتهد فى العمل إلى درجة الإفراط ويميل إلى التواضع . من كان أنطوان ؟ من أين أتى ؟ من أهله ؟ كيف قضى طفولته ؟ وجلست على السرير ، فأحست بالضيق ونهضت فجأة واتجهت إلى الشباك . أحست بنفسها عند شخص أجنبى ، واعتبرت نفسها دخيلة مندسة ، وخطر لها لأول مرة أن أنطوان شخص « آخر » ، وأن ما كانت تعلمه من أمر يديه وفمه وعينيه وجسمه لا يكون جزءاً منه . فأين هو الآن ؟ كانت الساعة قد أصبحت الرابعة والربع ، وكانت تفتقده منذ ثلاثة أيام . ولم يدق التليفون . وراحت تتمشى فى الحجرة حزينة من الباب إلى الشباك ، وتلتقط كتاباً ولا تفهم ما تقرأه فيه ، فترده . ومر الوقت . وفكرت ، لِم لم يتصل تلفونياً إن كان لا يستطيع الحضور؟ ورفعت السماعة على أمل أن تجد التليفون معطلا ، ولكن التلفون لم يكن معطلا . لعله إذن لا يريد الحضور ؟ وجمدتها هذه الفكرة وسط الحجرة . فوقفت ساكنة متصلبة تشبه بعض الجنود الذين تمثلهم بعض الرسومات عند ما تصيبهم ضربة قاضية . وثارت العاصفة على الفور فى ذاكرتها : لقد كان ما انتقدته مرة فى عينى أنطوان هو الملل: وهذا التردد الذى بدا عليه فى المرة الأخيرة عند ما سألته عما يؤرقه ، لم يكن مرجعه كما اعتقدت آنذاك الخوف من مضايقتها ، بل الخوف من إيلامها أن اعترف لها بالحقيقة . أن اعترف لها بأنه لم يعد يحبها . ورأت فى سرعة البرق عشرة مواقف لأنطوان نسبتها إلى عدم الاكتراث بها .

وقالت بصوت عال : هكذا ، لم يعد يحبنى ثم تمتمت بها بصوت هادئ ، وما لبثت هذه الجملة القصيرة أن ارتدت إليها بسرعة ضربة السوط ، فرفعت يدها إلى رقبتها لتدافع عن نفسها « وماذا أفعل بنفسى اذا لم يكن أنطوان يحبنى ؟ » وبدت لها حياتها خالية من الدم والحرارة والضحك ، شبيهة بذلك السهل المتحجر المكسو بالرماد فى بيرو الذى نشرت مجلة ماتش صورته وأثار فى انطوان شعوراً بالإعجاب والاستحسان .

وظلت واقفة ، فريسة هزة باطنية عنيفة ، حتى عادت لتجد نفسها مرة أخرى . وقالت بصوت عال : « هيا ، هيا » كانت تحدث جسمها وقلبها حديثها إلى حصانين مفزوعين ، وتمددت على السرير وحاولت اكراه نفسها على التنفس الرقيق ، فلم تجد محاولتها نفعا ، كان رعب ويأس يجعلانها تتلوى فتضم كتفيها بيديها وتضغط وجهها فى المخدة . وسمعت صوتها يئن : « أنطوان ، أنطوان » وتملكتها وسط هذا الألم غير المحتمل ، دهشة عظيمة ، وقالت لنفسها ، « أنت مجنونة ، أنت مجنونة » . وكان فى نفسها شخص آخر أكثر قوة يصيح : « وعيون انطوان الصفراء ، وصوته ماذا تفعلين بدون انطوان يا غبية » ودقت الساعة الخامسة فى كنيسة ، فأحست كأن الما فظيعا يدق الأجراس ناحيتها » .

وإليك نموذجاً آخر :

« كان شارل قد سافر إلى نيويورك وحده فى رحلة انكمشت إلى أربعة أيام . وراحت لوسيل تتنزه فى شوارع باريس المزرقة راكبة سيارة

مكشوفة . كانت تتمنى أن يقبل الصيف وتتعرف على بشائره فى كل نسمة وكل انعكاسة ترتسم على نهر السين ، وتتمثل رائحة الغبار والشجر التى ستغمر بولفار سان جرمان عما قريب بالليل بين أشجاره الكستنائية الممتدة فى السماء الوردية حتى توشك أن تحجبها ، ومصابيحه الغازية تلك التى توقد قبل حلول الظلام بكثير فيذل كبرياؤها الفنى بتحولها من دور المرشد الغالى فى الشتاء إلى دور المتطفل أو نحوه فى الصيف — محبوسة بين نهار لا ينتهى وفجر تختلج فى السماء رغبتـه فى الانتشار على صفحتها . وذهبت لوسيل فى الليلة الأولى إلى سان جرمان دى بريه ، وقابلت زملاء من أيام الكلية ، ومن بعد أيام الكلية ، فتلقوها صائحين مندهشين ، كأنها شبح طلع عليهم ، وأحست هى بعد قليل بأنها كذلك : وتحاكوا فكاهات وذكريات ، بينت أنهم غارقون فى المهنة

ما هى حقيقة ساجان ؟

هذا هو السؤال الذى شغل بال المحرر الأدبى لجريدة « نوڤيل أوبسرفاتير » فأجرى مع الكاتبة فرانسواز ساجان حواراً صحفياً بمناسبة ظهور روايتها الأخيرة كان أهم ما جاء فيه :

— يبدو من روايتك الأخيرة أن البطلة لوسيل هى رسم دقيق لشخصيتك ؟

— إن هذا يقال عن كل بطلاتى . . ففى « هل تحبين برامز » كانت البطلة فى الثانية والأربعين ومع ذلك قالوا إنها أنا . . وأى بطلة هى أنا فى الواقع .

— لكن هناك أوجه شبه مشتركة بينك وبين بطلاتك ؟

— بالتأكيد ، فعندما تتحدث امرأة عن امرأة أخرى لا بد وأن توجد هناك أوجه شبه مشتركة بينهما .

— بل أكثر من ذلك ، فلوسيل تعيش بنفس طريقتك وتحيا نفس حياتك وما تملكينه تملكه هى الأخرى .

— هذا صحيح .

— وتبلغ من العمر ثلاثين عاماً . . نفس عمرك الآن .

— تماماً .

— منذ أربع سنوات وأنت لم تنشرى روايات ، ولقد اعترفت أكثر من مرة أنك كتبت روايتك الأخيرة لحاجتك إلى المال الذى ستدره عليك تلك الرواية .

— وكتبت أيضاً مسرحيتين وسيناريو فى ثلاثة أعوام . وإذا كنت قد استغرقت عاماً كاملا فى كتابة روايتى الأخيرة فذلك لأنى لم أكن قد استوعبت فى ذهنى تفاصيل الشخصيات كاملة .

— إنك تتكلمين عن المال وتنعمين بالثراء وتتمتعين بحياتك والجميـع يتساءلون . . وأين هذا من الأدب ؟

— وأنا أيضاً أتساءل .

— لكنك مع هذا ظاهرة ؛ لقد حققت فى مدى أحد عشر عاماً أنت الفتاة الصغيرة كل أحلام راستينياك (راستينياك هو بطل رواية بلزاك الأب جوريو) .

— لكن هذا لم يكن هو طموحى ، كان طموحى أن أكتب كتاباً يقرأه كل الناس ، فالإنسان فى السابعة عشرة يرى المجد شمساً وليس أصداء تتردد فى الجرائد المتخصصة .

— قيل إن « مرحباً أيها الحزن » ما كانت تحقق كل هذا النجاح لو لم تكن مؤلفتها فى الثامنة عشرة من عمرها ؟

— لا أملك أن أبدى فى نجاحى أى رأى .

— إن « مرحباً أيها الحزن » قصة وقعت بالفعل !

— إطلاقاً .

— من الغريب أن تكونى قد خلقتها بأكلها وأنت فى السابعة عشرة .

— كنت قد قرأت كثيراً كما أنى أتمتع بشىء من الخيال .

— ولكن الشخصيات كانت من الوسط الذى تعيشين فيه على الأقل .

— وأنت لست من الجنوب الشرقى.

— ولكن لا يمكن إنكار أن المشاعر التى تضفيها على شخصياتك هى مشاعرك الخاصة .

— هذا صحيح ، فلوسيل هى أنا بكل ما أتمتع به من حرية .

وفى الاهتمامات المادية وفى العلاقة بالصديقات ، واتضح أن عدم اكتراثها يثيرهم أكثر مما يفرج عنهم . وما أشبه اختراق حاجز المال باختراق حاجز الصوت . كانت كل عبارة ينطبق بها الواحد لا تصل إلى الآخر إلا بعد انقضاء لحظات »

وبعد فهذه صورة رسمناها لتطور فرنسواز ساجان من « مرحباً أيها الحزن » إلى « الاستسلام » ، أردنا بها أن نحول بين أنفسنا وبين الحكم عليها حكماً يرتفع بها عن قدرها الحقيقى ، أو يهبط بها عنه .

فرنسواز ساجان أديبة فنانة صاحبة أسلوب جميل رغم أخطائه النحوية ، ترى بوضوح عيوباً فى شخصيتها وفى شخصية بنات جيلها وبالتالى مجتمعها ، فتصفها بأمانة وصراحة وجرأة تنزل أحياناً إلى الوقاحة والى الإسراف فى الحديث عن الجنس ، ولكنها تكون مع ذلك صورة ، أو على الأصح « فيلماً » يفسح له الفن بين جنباته مكاناً.

مصطفى ماهر

علاج سارتر للماركسية :

إن الماركسية تحتضر وتختفى لتتحول إلى نظام أكاديمى مدرسى ، هذه هى الصيحة التى أعلنها ج . ب . سارتر فى مقالاته عن الشيوعية فى يوجوسلافيا ، والتى نشرها عام ١٩٥٠ ، ولكنه من جهة أخرى وفى مجموعة أخرى من المقالات عاد ليصف الماركسية بأنها الفلسفة الوحيدة القادرة على دفع الإنسان للعمل طبقاً لظروفه فى المحيط العالمى ، فكيف يمكن التوفيق بين هذه الدعوى وبين نقيضها ؟ هذه هى المهمة المزدوجة التى يحاول سارتر أن يقوم بها بالبحث عن السبب فى الاحتضار المؤقت للماركسية ، وبالبحث أيضاً عن علاج ناجع لمرض لا يعتبره بأى حال من الأحوال . . علة مميتة .

وفى مقالته التى استغرقت الشطر الأكبر من الجزء الأول من مؤلفه عن « الشيوعية والسلام » ، والتى نشرت بين عامى ٥٢ ، ٥٤ فى مجلة « الأزمنة الحديثة » ينسب سارتر ظاهرة احتضار الحزب الشيوعى الفرنسى إلى نظام « الاقتصاد المالتسى » (نسبة إلى مالتس) الذى هيمن على المجتمع الفرنسى منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر . وهو يحاول فى هذا الموضوع تبرير حجته بأن البورجوازية الفرنسية لم تتح للثورة الصناعية الظروف الطبيعية للنمو ، مما تسبب عنه عدم تمكن الحزب الشيوعى الفرنسى من احتلال مكانه الطبيعى كأفضل وأعرق تنظيم سياسى فى فرنسا . وبحرمان الحزب من القوى البروليتارية الآخذة فى النمو ، والتى كان يمكن وجودها مع الانطلاقة الكاملة للصناعة فى فرنسا تحدد حجم الحزب البشرى وبالتالى نشاطه الفكرى ، وقد ساعد على تدعيم هذا التخلف وتأكيده الأزمات العالمية الواسعة التى مرت بها الشيوعية منذ عام ١٩١٧ . ومن هنا كان أمل سارتر ورجاؤه فى علاج الماركسية هو صبغها بصبغة عاطفية مباشرة ، وذلك بتقديم فلسفة أكثر تحرراً من مخططات الحزب الشيوعى ، وأكثر حماساً للاقتصاد القومى الفرنسى . فإذا كانت كل الأفكار والأشكال البورجوازية قد ماتت أو احتضرت ، فعلينا فى رأى سارتر أن نعالج الماركسية فننقذها لأنها الفلسفة الباقية التى لا يزال بوسعها أن تفعل شيئاً من أجل الإنسان .



• التفكير النظرى هروب من الواقع ، ولا يجوز لنا مواجهة الحياة بفكرة مسبقة ، بل نواجهها بكل ما فى مواقفها من دقائق وتفصيلات .

• نضج الإنسان نضجاً صحيحاً معناه القدرة على العيش بغير أحلام ، وعلى رفض الأوهام ومقاومة إغرائها ، ومواجهة الواقع وجهاً لوجه بلا خوف .

ايريس ميردوك



● الماركسى والوجودى مختلفان : فالماركسى عاجز عن الشك فى نفسه ، على حين يشك الوجودى أبداً فى صحة ما يصل إليه من قرارات وأحكام .

● إذا أمكن الفصل بين الحقيقة والخيال فى قصة ، كانت القصة فاشلة ، لأن الحياة نفسها مزيج من واقع وخيال ، والأشياء فيها تمتزج بالرموز ، وكل يقرأ الرموز بما يحقق رغبته .

وجودية أم غاضبة ؟

رمسيس عوض

موضوع واحد ثابت لا يتغير تكتب فيه « أيريس ميردوك » دون ملل وفى تكرار منتظم مروع ، هو الحب . والحب عند « أيريس ميردوك » عجيب ::: عجيب فى مسلكه ، وعجيب فى أطواره ، ليست له قواعد أو أصول . فهو يسير ما شاءت له الأهواء أن يسير ويجنح إلى حيث تدفعه الرغبة ::: نحو الخيانة تارة والشذوذ تارة أخرى : فرواياتها إن هى إلا سلسلة لا تكاد تنقطع من الخيانات الزوجيــة والعلاقات الجنسية الشــاذة :

ومن وراء قصص الخيانة والشذوذ تسعى « أيريس ميردوك » إلى تصوير غرابة الحياة والأحياء معاً ، وسيطرة « اللاعقل » على « العقل » ، وهى لا تجد ما هو أقدر من الحب برغباته الجامحة وشهواته المشبوبة على تصوير غرابة الحياة والأحياء . وبذلك ، يصبح الحب فى رواياتها فلسفة ورمزاً ، فلسفة تشير إلى غرابة الحياة ورمزاً يتضمن غرابة الأحياء .

هل هى من الغاضبين ؟

ولدت « أيريس ميردوك » فى دبلن بأيرلندا عام ١٩١٩ من عائلة بروتستانتية نصفها أيرلندى ونصفها الآخر إنجليزى . وتلقت « مس ميردوك » تعليمها فى مدرسة داخلية بمدينة بريستول ، ثم أكملت تعليمها فى أكسفورد حيث درست العظماء الكلاسيكيين . وتخرجت مس ميردوك من هذه الجامعة فى عام ١٩٤٢ : وفى نفس هذا العام عينت فى إحدى وظائف الخزانة البريطانية التى ظلت تعمل بها حتى عام ١٩٤٤ . وفى الفترة بين ١٩٤٤ — ١٩٤٦ التحقت بهيئة الإغاثة والتعمير التابعة للأمم المتحدة . وفى عام ١٩٤٧ ، واصلت أيريس ميردوك دراستها بجامعة كامبردج : وبعد الانتهاء من دراستها فى هذه الجامعة عينت زميلة فى جامعة أكسفورد عام ١٩٤٨ ، حيث لا تزال تباشر التدريس فيها : وفى

عام ١٩٥٦ تزوجت مس ميردوك من جون بايلى الناقد والقصصى والأستاذ الجامعى .

تخصصت أيريس ميردوك فى دراسة « الفلسفة التحليلية » . ولكن هذا الضرب من الفلسفة لا يروق لها لأنه لا يعالج ما يشغل بالها من موضوعات تهتم بها أشد الاهتمام أى الأخلاق والسياسة . وفى عام ١٩٥٣ نشرت مس ميردوك كتاباً بعنوان : « سارتر : رومانسى مؤمن بالمذهب العقلى » . وفى عام ١٩٥٧ ساهمت هذه الروائية الفيلسوفة بفصل فى كتاب « الميتافيزيقا وعلم الأخلاق » ، لفت امتيازه الأنظار إليها ورغم أن النظريات الوجودية تستأثر باهتمام أيريس ميردوك فهى تعلن أنها غير ملتزمة بأية مدرسة وجودية . ويرى بعض النقاد أنه ليس فى أدبها أى أثر لتشاؤم سارتر . ولكن الناقد الأمريكى « جرانفيل هيكس » يذهب غير هذا المذهب ، ففى نظره أن أدبها يتسم بمسحة « سارترية » . والذى لا ريب فيه ، على كل حال ، أن اهتمام مس ميردوك بالأخلاق والسياسة والوجودية ينعكس بجلاء على ما أنتجته من أدب روائى .

وكان نجاح أيريس ميردوك الأدبى نجاحاً مذهلا فى سرعته حقاً ، فقد أصدرت أربع روايات فى مدى أربعة أعوام . وهذه الروايات الأربع هى : « تحت الشبكة » (١٩٥٤) ، و « الهرب من الساحر » (١٩٥٦) ، و « حصن من الرمال » (١٩٥٧) ، و « الناقوس » (١٩٥٨) . ثم أصدرت مس ميردوك بعد ذلك : « رأس مقطوع » (١٩٦١) و « وردة غير رسمية » (١٩٦٢) ، و « اليونيكورن أو الحيوان الخرافى » (١٩٦٣) . واستطاعت مس ميردوك فى فترة وجيزة أن تنتزع اعجاب كثير من الروائيين المعاصرين مثل : « كنجسلى أميس » ، و « البزابيث باوين » ، و « روزاموند ليمان » ، و « ج . ب . بريستلى » ، و « ف . س . بريتشيت » . وعندما صدرت رواية « الناقوس » فى عام ١٩٥٨ خرج « الملحق الأدبى لجريدة التيمز » عن تحفظه المعهود ، ووصف رواية « الناقوس » بأنها فى طليعة الروايات البريطانية المعاصرة على الاطلاق . وتنعم رواية « الناقوس » من الناقد رينيه ميشا بعاطر الثناء كما يدلنا على ذلك مقاله المنشور فى مجلة « كريتيك » الباريسية الصادرة فى أبريل ١٩٦٠ . وليس هذا رأى رينيه ميشا وحده ، فجاك سوفاج يرى هذا الرأى كما يتضح من مقاله الذى أفرده هذا الناقد لتحليل رواية « الناقوس » والذى نشره فى مجلة « دراسات إنجليزية » الصادرة فى بروكسل ببلجيكا . ولكنه لا ينبغى لنا أن نفهم هذا الاطراء على أنه إجماع فى الرأى على قيمة هذه الرواية من الناحية الفنية . فنحن نقرأ فى مقال « مالكولم برادبرى » عن « تحت الشبكة » المنشور فى « كريتكال كوارترلى » أنه يعتبر « رأس مقطوع » فى مقدمة ما كتبته مس ميردوك من أدب روائى .

ويجدر بى قبل أن أعرض لروايات « أيريس ميردوك » أن أستعرض رأى بعض النقاد فى هذه الروائية . فالبعض يرى أنها تنتمى إلى ما اصطلحت الصحافة على تسميته بمدرسة الغاضبين . والذى يؤكد هذه الفكرة فى أذهان بعض الناس أن أولى روايات أيريس ميردوك « تحت الشبكة » تصادف نشرها فى نفس الوقت الذى أصدر فيه « كنجسلى أميس » روايته « جيم المحظوظ » و « جون وين » و « الهبوط السريع » ، الأمر الذى جعل النقاد يتحدثون عن صلة تربط بين هذه الروايات الثلاث . ومن بين النقاد الذين يرون هذا الرأى « كينيث ألسوب » الذى يقول فى كتابه « العشرة الأعوام الغاضبة » إن أيريس ميردوك تنتمى إلى « مدرسة الغاضبين » ويؤيد هذا الرأى « ننيا بالاكيان » التى كتبت تصف « أيريس ميردوك » بأنها فيلسوفة هذه المدرسة . وترى « ننيا بالاكيان » أن أسلوب « مس ميردوك » يفضل أسلوب الغاضبين طرا ، كما أنها

ترى فى هذه الروائية جرأة فى التجريب وقدرة على الخلق والابداع لا تتوفران فى سائر أقرانها من الغاضبين .

وتعتقد « نينا بالاكيان » أن موهبة أيريس ميردوك تجمع بين عناصر النكتة والدعابة والاحساس العميق بالعطف والشفقة الإنسانية . وفى المقال الذى كتبه « مالكولم برادبرى » عن رواية « تحت الشبكة » نجده يقول إن بعض الوشائج تربط بين هذه الرواية وبين روايات المدرسة الغاضبة . ففى « تحت الشبكة » نرى أن التركيب الروائى فيها ينهض على عنصر « البيكاريسك » (مغامرة الأوغاد والصعاليك) الذى نجده فى كثير من إنتاج الغاضبين الروائى) . ويرى « برادبرى » فى شخصية بطلها « جاك دوناجهيو » نفس الصعلكة والبوهيمية والاغتراب النفسى الذى نطالعه فى عامة أدب الغاضبين . ولكن هذا لا يعنى فى وجهة نظر « برادبرى » أن رواية « تحت الشبكة » لا تعدو أن تكون صورة مطابقة لأدب الغاضبين الروائى .

ففى الرواية الغاضبة تجرى الأحداث على خلفية، اجتماعية تعنى كل العناية بتصوير ما اصطلح الإنجليز على تسميته بـ «مجتمع الرفاهية». فى حين أن رواية « تحت الشبكة » لا تتضمن هـذه الخلفية الاجتماعية التى لا تخلو منهـا عامة الروايات الغاضبة . ويضيف « برادبرى » أن خيال أيريس ميردوك من نوع يغاير سائر أخيلة الغاضبين من كتاب الرواية ، الأمر الذى يجعل « تحت الشبكة » أكبر أبعاداً ، وموقف « دوناجهيو » بطلها أشد تعقيداً من سائر الروايات الغاضبة . ويرى « برادبرى» أن رواية « تحت الشبكة » تعبر عن كلفها بكل شىء نادر وعجيب الذى تعبر عنه سائر روايات « مس ميردوك » الأخرى . وهو يرى أيضاً أن عقدة هذه الرواية فلسفية كما يمكن لأية عقدة روائية أن تكون . ويصف « برادبرى » « تحت الشبكة » بمضموناتها الفلسفية بأنها رواية « جدلية » فى قالب مضحك .

وفى رأيى أن القول بأن « أيريس ميردوك » تنتمى إلى مدرسة الغاضبين زعم لا ينهض على أساس وسند أو دليل . وهناك بعض النقاد الذين يرون هذا الرأى . ف « وليم فان أوكنور » يعلن عن تشككـه فى انتماء أيريس ميردوك إلى هذهالمدرسة . ويذهب الناقد « جاك سوفاج » نفس هذا المذهب فى مقال له منشور بعنوان : التوتر القائم : تفسير رواية« تحت الشبكة » لأيريس ميردوك . وفيـه يقول إن أية مقارنة بين « تحت الشبكة » و « جيم المحظوظ » تبين — رغم ما فى هاتين الروايتين من تشابه — مقدار الخلاف الجوهرى بين أيريس ميردوك وكنجسلى أميس : والذى لا شك فيه أن ما تقوله أيريس ميردوك نفسها فى هذا الصدد يثبت بشكل قاطع أن الصلة بينها وبين كنجسلى أميس وجون وين صلة ضعيفة واهية .

تقول « مس ميردوك » إنها لا تعرف كنجسل أميس شخصياً ، ولكنها تعرف جون وين معرفة شخصية ، ولا ترى مس ميردوك أية وشائج أدبية تربطها بأى منهما ، اللهم إلا جنوحهم جميعاً إلى اليسار فى شئون السياسة . وتضيف « أيريس ميردوك » أن « جاك دوناجهيو » بطل روايتها « تحت الشبكة » يشبه جيم ديكسون ، ولاملى بطريقة واهية للغاية من حيث اشتراكهم جميعاً فى الاحساس بالغربة وباضطراب العالم الذى يعيشون فيه . وتقول أيريس ميردوك إنا إذا شئنا أن نستقصى أسلاف شخصية « جاك دوناجهيو » فى الأدب ، فيجب أن ندرك أنه لا ينحدر من مدرسة الغضب ، ولكنه ينحدر من « ميرفى » التى كتبها صامويل بيكيت عام ١٩٣٨ ومن شخصية « بيرو » فى رواية « كوينو » « صديقى بيرو » (١٩٤٣) . ومعنى هذا أن الصواب يجانبنا إذا اعتقدنا أن « جاك دوناجهيو » ينحدر من « جيم ديكسون » أو « تشارلس لاملى » أو حتى



أن بينــه وبينهما صلة تذكر :

وتشبه رواية « تحت الشبكة » رواية « ميرق » فى جوها المتميز بالغرابة والغموض معاً ، كما أنها تشبه رواية « صديقى بيرو » فى جوها الغريب الذى يعنى كل العناية بتسجيل أصغر الدقائق والتفصيلات . وجدير بالذكر فى هذا المقام أن نقول إن أيريس ميردوك تظهر حماساً شديداً ظاهراً للفكر والفن الفرنسى .

تحت الشبكة

وتروى لنا « تحت الشبكة » قصة شاب متصعلك بإرادته اسمه « جاك دوناجهيو » ، يكسب رزقه المتقطع من ترجمة الروايات من اللغة الفرنسية إلى الإنجليزية لا حباً منه فى الترجمة ولكن اعراضاً منه عن استغلال موهبته فى الخلق الأدبى وتكاسلا منه فى استغلال هذه الموهبة . وبالرغم من عيوب «دوناجهيو» العديدة فانه يتميز بأمانة فكرية لا يرقى إليها شك :

وتدفعه هذه الأمانة الفكرية رغم ماعرف عنه من يسارية أن يرفض الانضواء تحت لواء الحزب الماركسى

الذى يرأسه صديقــه « لينّى تود » والذى حاول جاهداً أن يغرى « دوناجهيو » بالاشتراك فيه دون جدوى : ويتميز « دوناجهيو » باحساس أخلاقى واضح يتلخص فى الاخلاص للأصدقاء والتصرف اللائق مع النساء .

ويعيش « جاك دوناجهيو » فى تشرد دائم يختاره بنفسه . ويلازمه فى صعلكته صديق سكير اسمه « فين » . ويبرر « دوناجهيو » هذا التشرد بقوله إن شيئاً لا يضايقه فى الحياة قدر دفع إيجار مسكنه : ورغم دفء قلبه وكرمه فهو يتظاهر بالافلاس دائماً بدعوى أنه لا يحب أن يعتبر نفسه مسئولا عن الآخرين . وجهاز « دوناجهيو » العصبى ليس سليما تماماً ، فهو يعانى من عصبية تلازمه .

ويبدأ تشرد « جاك دوناجهيو » عندما تطرده عشيقته « مادج » من بيتها حيث يعيش مع صاحبه السكير « فين » عالة عليها . ويعود « دوناجهيو » من رحلة فى باريس ليجد صديقه السكير فى انتظاره لينقل إليه خبر طردهما من البيت الذى يؤويهما : والسبب فى إقدام « مادج » على طرد « دوناجهيو » أنها أرادت أن تتخلص منه لتفسح الطريق أمام عشيق لها جديد يدعى « سامى ستارفيلد » ، وهو رجل ثرى يعمل منتجاً للأفلام :

ويهيم « جاك دوناجهيو » على وجهه فى طرقات لندن لا يعرف مأوى أو مستقراً . ويهديه تفكيره إلى الالتجاء إلى صديق له يطلب منه العون والمساعدة : ويطمع « دوناجهيو » فى أن يدعوه هذا الصديق إلى البقاء معه فى شقته الفسيحة الواسعة . ولكن صديقه

يخيب أمله ولا يستجيب لرغباته ، بل ينصحه بالتخلي عن صعلكته وبالاشتراك الإيجابي فى شئون المجتمع عن طريق التحاقه بوظيفة ثابتة . وأخيراً ينصحه صديقه بالالتجاء إلى عشيقته السابقة « آن » المغنية عساه أن يجد عندها مكاناً يبيت فيه .

ويخرج « جاك دوناجهيو » من عند صديقه وقد عقد العزم على البحث عن « آن » التى كانت عشيقة له قبل أن يعرف « مادج » . وبعد كثير من العناء ولأى شديد يعثر « دوناجهيو » على « آن » فيتضح له أنها قد هجرت الغناء وأنها تدير الآن مسرحاً تجريبياً تعرض فيه « البانتوميم » أو التمثيل الصامت . وعندما يجد « دوناجهيو » نفسه وجهاً لوجه أمام « آن » يتبين له أن حبه القديم لها قد بدأ يتجدد ، ولكنها تعرض عنه فى غير قليل من الرقة ، ولا غرو فى ذلك فقد فترت عاطفتها نحوه . وتنصحه « آن » بدورها أن يتجه نحو أختها « سادى » الممثلة الثرية التى تحتاج إلى حارس يحميها ممن يطاردونها . ويقبل « دوناجهيو » عمله الجديد عن طيب خاطر ، ويتحمس له ، غير أنه يكتشف لدهشته أن عمله كحارس « سادى » يقتضى منه حمايتها من مطاردة رجل يعرفه يدعى « هيجو بلفوندر »

وهو رجل أعمال ثرى يهتم بالفلسفة ويزدرى الثروة ، ويؤمن بفلسفة « الصمت » التى ترى فى العزوف عن الكلام فى شتى مجالات الفن والحياة معانى جليلة لا ترق إليها سائر الفلسفات مجتمعة .

وقد تأثر « دوناجهيو » بفلسفة صديقه « بلفوندر » كل التأثر . ويهرب « دوناجهيو » من « سادى » حتى يتخلص من مهمته الحرجة ، فضلا عن تخلصه من « سادى » نفسها التى كانت تسعى لنصب الشباك له حتى توقعه فى غرامها .

وتنتهى رواية « تحت الشبكة » بأن يكتشف دوناجهيو نفسه : وحين يكتشف دوناجهيو نفسه يدرك أنه ليس الكائن الوحيد الموجود على الأرض وأن غيره من الناس يشاركونه فى هذا الوجود . وهو اكتشاف أليم على النفس ما فى هذا شك . وتقول أيريس ميردوك فى هذا الشأن :

حقاً ، إن الاعتراف بوجود حقيقة واسعة ومتنوعة خارج أنفسنا يخلق احساساً بالرعب فى بادئ الأمر . ولكن بالفهم يمكن أن يولد هذا الاعتراف احساساً بالانتعاش والقوة الروحية .

وجدير بالتسجيل أن نذكر أن التكنيك الروائى الذى تستخدمه أيريس ميردوك يشبه فى بعض المواضع التكنيك السوريالى . وإذا كان هذا التكنيك السوريالى فى رواية « تحت الشبكة » يقتصر على الأجزاء التى تصف فيها أيريس ميردوك مشاهد البانتوميم الصامت فانه يتضح لنا بصورة أكثر وضوحاً وجلاء فى روايتها الثانية « الهرب من الساحر » .

الهرب من الساحر

استوحت مس ميردوك عنوان روايتها الثانية « الهرب من الساحر » من قصيدة شلى المعروفة « أنشودة إلى الريح الغربية » التى يتحدث فيها الشاعر عن أوراق الشجر الذابلة وكيف تولى الإدبار أمام الريح التى تدفعها كما لو كانت أشباحاً تولى الهرب أمام ساحر يلاحقها . ورواية « الهرب من الساحر » عسيرة الفهم نظراً لغموضها ولما يتضمنه معناها من تفسيرات متعددة . وتقع أحداث هذه الرواية فى جو من الغموض والغرابة معاً . ولا يجانب « وليم فان أوكنور » الصواب عندما يقول إن مفعول قانون السبب والنتيجة فى هذه الرواية يبطل تماماً ، وفيها يبدو كل شئ وقد مسته لمسة من السحر . ومما يدلنا على مبلغ الغموض الذى يكتنف هذه الرواية أن النقاد منقسمون فيما بينهم بصدد شخصيتها الأساسية . فبعضهم يرى أنها « روزا كيب » ، وبعضهم يرى أنها « ميشا فوكس » . وتصل غرابة الأحداث فيها إلى

الحد الذى يثير فى الإنسان الرغبة فى الضحك فى غير قليل من المواضع .

وتروى لنا « الهرب من الساحر » قصة سيدة اسمها « روزا كيب » ، تفضل أن تعمل فى أحد المصانع رغم ما تعيش فيه من سعة ، لاقتناعها بأن العمل يزيد من اتصالها بالواقع والحياة كما أنه يزيد من قبضتها على الواقع . وتتعرف « روزا كيب » فى المصنع على أخوين هاجرا من بولندا ليعيشا فى انجلترا . ورغبة منها فى مد يد المساعدة إلى هذين الأخوين الغريبين ، تتطوع هذه السيدة لتعطيهما دروساً خصوصية فى اللغة الإنجليزية . وتنشأ بين « روزا كيب » وبين الأخوين البولنديين علاقات جنسية شاذة . فهما يمارسان الجنس سوياً مع « روزا » وفى مسكنهما المتواضع أمام أمهما المريضة والطريحة الفراش نظر لضيق المكان . ويسعى الأخوان لتهديد « روزا كيب » حتى تذعن لإرادتهما القاسية الشريرة . فأحدهما يطلب منها أن تقدم له صديقتها الفتاة البكر الغريرة « أنيت » يرضى بها شهواته الوضيعة . ويرغمها الآخر على أن تقبله ساكناً فى بيتها الذى تعيش فيه مع أخيها « هنتر » . وتجد روزا نفسها عاجزة كل العجز عن مواجهة هذا التهديد السافر الملح ، فتضطر إلى الالتجاء إلى عشيق قديم لها ، اسمه « ميشا فوكس » حتى يقوم بحمايتها من بلطجة هذين الأخوين ، فهو رجل ذو بأس وسلطان فى الدوائر الحكومية المسئولة . وفعلا يقوم « ميشا فوكس » باستصدار أمر بطرد الأخوين البولنديين من الأراضى البريطانية مع غيرهما من المهاجرين ، فتتنفس « روزا » الصعداء . ويبدأ حبها القديم لميشا ينتعش فى قلبها من جديد . ولكن القلق يدأب على ملاحقتها ، فكالفين بليك يطاردها بالفضيحة متوسلا إلى ذلك بصورة فوتوغرافية تثبت عارها مع الأخوين البولنديين إذا لم تنصرف عن حب « ميشا فوكس » . ويزيد من قلقها أن « نينا » صديقتها الحميمة المهاجرة البولندية تنتحر عندما تعلم أن الحكومة البريطانية قد قررت طردها من أراضيها . وإلى جانب هذا تشتمل رواية « الهرب من الساحر » أحداثاً كثيرة أخرى أهمها أن « هنتر » أخا روزا ورث عن أمه ملكية ورئاسة تحرير مجلة تدافع عن حقوق المرأة. وتتعرض هذه المجلة للافلاس ، ولكنه يستطيع فى آخر الأمر أن ينقذ هذه المجلة النسائية من الانهيار والضياع .

لا ريب أن رواية « الهرب من الساحر » رمزية من النوع المعروف بالأليجورى ينحو بعض النقاد إلى تفسيرها على أساس سياسى ويرى الناقد « وليم فان أوكنور » أن « ميشا فوكس » هو محور الرمز وأنه يمثل النظام الديكتاتورى أو الدولة المطلقة . ولا يستبعد أن يكون هذا التفسير صحيحاً ، فقارئ « الهرب من الساحر » يعلم مقدار ما لهذه الشخصية من سحر يسيطر به على الآخرين فهو الساحر الذى يشير إليه عنوان الرواية ما فى ذلك شك .

حصن من الرمال

إذا كانت رواية « الهرب من الساحر » تنهض على الرمز الغامض ، فإن رواية « أيريس ميردوك » التالية « حصن من الرمال » تقليدية فى مبناها ومعناها . والرمز فيها واضح وضوح النهار لا يكتنفه أى غموض على الاطلاق .

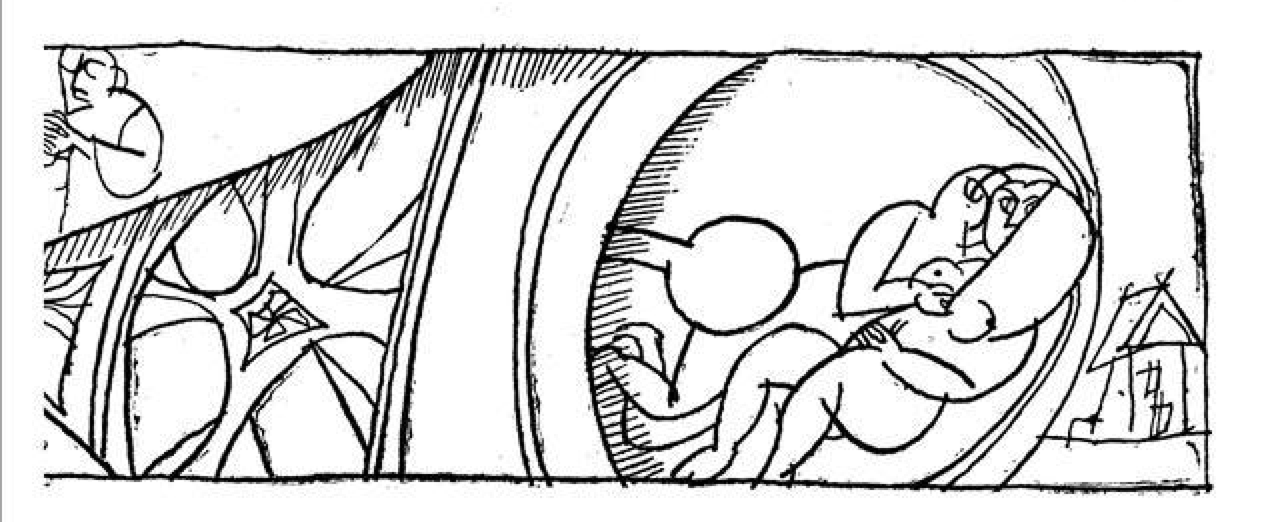
وتحكى رواية « حصن من الرمال » قصة مدرس اسمه « بيل مور » ، فى منتصف العمر متزوج وعنده ولدان أحدهما على وشك أن يلتحق بالجامعة . ويشعر « مور » بعد مرور عشرين سنة على زواجه أن حبه لزوجته قد مات . ويقع « مور » فى غرام فتاة فنانة تشتغل بالرسم اسمها « رين كارتر » استدعتها المدرسة التى يعمل بها « مور » لرسم صورة لناظرها قبل اعتزاله الخدمة . وتعتمل فى قلب

« مور » رغبة متأججة فى ترشيح نفسه لعضوية البرلمان . ولكن زوجته تستخف بالفكرة ، ويفضل الرجل أن يعبر أمله فى قلبه وأن يغلق فمه عليه إيثاراً للابتعاد عن المنازعات والمشاجرات المنزلية ، ولا يتحدث « مور » عن أمله الجامح الذى يراود خياله حتى فى حضرة عشيقته « رين كارتر » . وتكتشف الزوجة أن زوجها يخونها مع امرأة أخرى فتصدر إليه تعليمات زوجية أن يكف عن مثل هذا العبث والنزق الذى يليق بالشباب . ولكن « مور » لا يكف عن نزقه ، بل يتمادى فيه . ويقرر « مور » الطلاق من زوجته والزواج من الرسامة التى يحبها ، ولكنه لا يقدم فعلا على هذا الطلاق حرصاً على مستقبل ولده الذى يوشك أن يلتحق بالجامعة . وفى حفلة تقيمها المدرسة ، تفاجئ الزوجة جميع الحاضرين ومن بينهم عشيقة زوجها باعتزام زوجها على ترشيح نفسه لانتخابات مجلس العموم . وتبلغ الدهشة بالرسامة حداً يجعلها تعقد العزم على فصم علاقتها ببيل مور . وهكذا يلتئم صدع العائلة ، ويعود الزوج إلى زوجته لا عن حب ولكن بحكم الظروف. ورمز الحصن المصنوع من الرمال رمز واضح كما ذكرنا . فهو يرمز إلى أن الحب لا يعدو أن يكون سراباً خداعاً ينصب الشباك للإنسان حتى يقع فيها ليكتشف خيبة أمله وفشله فيه . وتؤكد لنا هذه الرواية ما سبق لنا أن ذكرنا من أن الحب فى أدب أيريس ميردوك قد كتب عليه الاخفاق والاحباط .

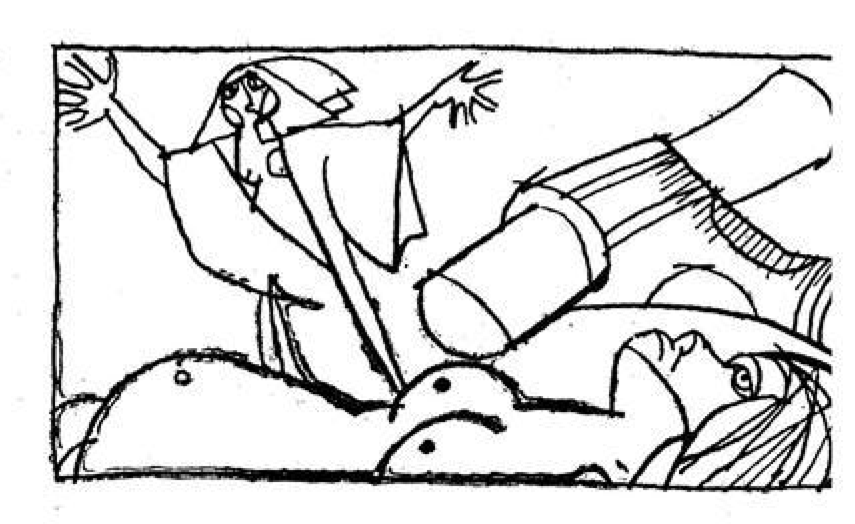
النـــاقوس

أما رواية « الناقوس» فمعقدة للغاية ، ولعلها أعقد رواية كتبتها أيريس ميردوك على الاطلاق . ولا تتسم هذه الرواية بالرمزية فحسب ولكنها تدافع عن الدور الهام الذى ينهض به الرمز فى الحياة .

وتدور أحداث « الناقوس » حول جماعة دينية من الرجال والنساء من غير أهل الكهنوت يرأسها مدرس سابق اسمه « مايكل ميد » . وتعيش هذه الجماعة فى إمبر كورت بالقرب من دير للراهبات ينتمى إلى طائفة « البيندكتين » . ويدور حدث الرواية الأساسى حول تركيب ناقوس جديد فى أعلى برج النورماندى الذى يصل دير الراهبات بامبر كورت الذى تعيش فيه الجماعة الدينية ، بدلا من الناقوس القديم الذى اختفى بطريقة غامضة منذ بضعة قرون . وتستعد راهبات الدير وجماعة « إمبر كورت » الدينية للاحتفال بتركيب الناقوس الجديد . ويرزح « مايكل ميد » رئيس الجماعة الدينية تحت كلكل من الذنب دفين وعميق الأغوار سببه أنه باشر الجنس مع أحد تلاميذه « فيك » فى المدرسة الثانوية التى كان يدرس فيها . وبعد صراع نفسى حاد عنيف دام يهجر « مايكل ميد » وظيفته، وينصرف بكليته إلى عبادة الله . وبذلك يعود إليه توازنه النفسى . ولكن هذا التوازن لايدوم لأن « كاثرين فادلى » واحدة من أعضاء الجماعة تتوسط لدى رئيسها أن يقبل أخاها ضيفاً على الجماعة يعيش بينها دون أن يلتزم بما تلتزم به الجماعة من شعائر . ويذهل « مايكل ميد » عندما يصل أخو كاثرين إلى إمبر كورت ، فيرى نفسه وجهاً لوجه أمام تلميذه السابق « فيك » الذى يثير فى نفسه ذكرى عاره القديم . ويستحيل «فيك» شقياً تعساً متمرداً يسعى إلى النسيان فى معاقرة الخمر . ويصل إلى « إمبر كورت » كذلك « بول جرينفيلد » وهو باحث خبير بتاريخ العصور الوسطى بهدف الرجوع إلى بعض المخطوطات القديمة المحفوظة هناك ، كما تصل « دورا » زوجته الفاتنة اللعوب التى تريد أن تستمتع بالسعادة كلما كان للسعادة سبيل . وأخيراً يفد إلى « إمبر كورت » غلام جميل الوجه اسمه توبى على وشك الالتحاق بجامعة أكسفورد . ويشكل وجود توبى فى « إمبر كورت »



محنة حادة وصراعاً مريراً فى نفس « مايكل ميد » رئيس الجماعة الدينية ، فهو يستثير فى الرجل نزعاته الجنسية الشاذة الكامنة فيه . ويخرج توبى ليلا فى الخفاء مع دورا الزوجة الفاتنة اللعوب للهو والمرح : ويستحمان فى ماء البحيرة التى يطل عليها الدير . وفى أثناء استحمامهما يعثر توبى ودورا على الناقوس الأسطورى القديم الذى يقال إنه اختفى بطريقة غامضة منذ عدة قرون من مكانه فى أعلى البرج النورماندى . ويقرر توبى ودورا استخراج الناقوس من قاع البحيرة سراً ودون إحداث جلبة حتى يفاجئا أهل الدير والجماعة الدينية به . وبعد كثير من المشقة والعناء ينجح العاشقان فى انتشال « الناقوس » من قاع البحيرة إلى شاطئها . وعلى الشاطئ يغريهما اتساع الناقوس بممارسة الحب بداخله. ولكن خطتهما فى وضع الناقوس القديم مكان الناقوس الجديد فى أعلى البرج النورماندى تبوء بالفشل ، إذ أن « دورا » لسوء حظها ، تأتى بحركة خاطئة عند زحزحة الناقوس من شأنها أن تجعل الناقوس يدق ، فتتردد أصداؤه فى كل أنحاء « إمبر كورت » : وبمجرد أن يدق الناقوس على الشاطئ تهرع الراهبات والجماعة الدينية على صوت الناقوس إلى مكان الحادث وقد اعتلتهم الدهشة واستبدت بهم الرغبة فى استجلاء حقيقة الأمر : وعندما يحين موعد الاحتفال بتركيب الناقوس الجديد فى حضرة الأسقف الذى جاء ليباركه ، يحدث شيء غريب لا يخطر على بال إنسان ، إذ تتهاوى السقالة التى تسند الناقوس الذى ينزلق على حين غرة على القضبان المخصصة لتثبيته فى أعلى البرج . وفجأة يطير الناقوس فى الهواء ليستقر فى قاع البحيرة المجاورة ، وقد عقدت الدهشة ألسنة الحاضرين . ويحدث هرج ومرج عظيم عندما تندفع « كاثرين فاولى » ، التى ترزح تحت عبء احساس عميق بالذنب نتيجة علاقتها الآثمة بشقيقها « فيلك » ، والتى تزمع الانخراط فى سلك الراهبات ، لتلقى بنفسها فى الماء وراء الناقوس : وتكاد كاثرين أن تغرق فتهرع دورا إلى نجدتها . ولكن كاثرين ودورا تتعرضان للغرق : ولدهشة الحاضرين جميعاً ، تخرج من الدير المجاور راهبة شابة وقد نزعت ملابسها وتلقى بنفسها عارية فى ماء البحيرة لتنقذ كاثرين ودورا من الغرق : وتنتهى رواية « الناقوس » الغريبة بأن تتفكك جماعة « إمبر كورت » الدينية تماماً وتتهافت ويفضى أمرها إلى الاندثار ؟



وفى معرض الحديث عن « الناقوس » يجدر بنا أن نذكر أنه يكاد جميع النقاد أن يجمعوا على علو شأوها فى تاريخ الرواية الإنجليزية المعاصرة بأسرها .

ويكفينا أن نسوق فى هذا الصدد رأى « إلزابيث باون » – وهى من الروائيات الإنجليزيات المعاصرات اللامعات – الذى نشرته فى مجلة « ساتردى ريفيو » حتى ندرك رفعة هذه الرواية وارتفاع شأنها فى الرواية الإنجليزية المعاصرة عامة وأدب أيريس ميردوك بوجه خاص . وفى نظر الناقد « وليام فان أوكنور » أن محور رواية « الناقوس » الفلسفى يدور حول الذات الحرة الوحيدة المغتربة . ويرى أن توفر هذه الميزة فيها يرتفع بالرواية فوق الطابع المحلى الذى ينصرف إلى الاهتمام بما هو موقوت فى الموقف الإنجليزى .

أما الناقد جاك سوفاج فيقرأ « الناقوس » على أنها رواية مغرقة فى الأخلاق . وهو يرى فى الناقوس رمزاً للحياة الأخلاقية الخيرة ، وأن أيريس ميردوك ترجمت رؤياها الأخلاقية إلى رمز وأنها ترجمت هذا الرمز بدوره إلى حبكة وأحداث روائية .

ويميل جاك سوفاج إلى تفسير روايات أيريس ميردوك السابقة « تحت الشبكة » ، و « الهرب من الساحر » ، و « حصن من الرمال » بأنها تتضمن حثاً على الابتعاد عن « الوهم » وعدم الاستسلام له ، كما أنها تتضمن إيثاراً للحقيقة الموضوعية مهما كلفتنا من ثمن .

والوهم الذى يحلو لشخصيات مس ميردوك أن تعيش فيه ينجم فى غالب الأمر عن حاجة الإنسان العاطفية أو عدم كفاية فى نضجه . فهذه الشخصيات تجنح إلى قراءة الرموز والعلامات بما يتفق مع عميق رغباتها . وترى مس ميردوك أن النضوج الحق يقتضى من الإنسان القدرة على أن يعيش بلا أحلام وأن ينفض عن نفسه الأوهام ويقاوم اغراءها ويجابه الواقع وجهاً لوجه دون خوف أو وجل .

لقد سبق لنا أن ذكرنا أن أيريس ميردوك تعنى أشد العناية بأن تحترم الذات الفرد وجود غيرها من الذوات الأفراد . والذى لا شك فيه أن المحاضرة التى ألقتها « مس ميردوك » فى ييل بالولايات المتحدة تحت عنوان : « زيارة أخرى للجميل والسامى » والمنشورة فى « ذى ييل ريفيو » (شتاء ١٩٦٠) تلقى ضوءاً على مفهومها للحرية . فالحرية الحقة فى نظرها تتلخص فى أن نعرف ونفهم ونحترم الآخرين ، وأن نعترف بأنهم موجودون ؛ والمعرفة والخيال اللذان لا بد من توفرهما فى الروائى هما تلك المعرفة وذلك الخيال اللذان يعينانه على دراسة الأشخاص فى أهم منطقة من مناطق حياتهم ، وهى المنطقة التى يسعى فيها هؤلاء الأشخاص لتفهم حقيقة الآخرين :

هل هى وجودية ؟

وفى ختام هذا المقال عن الفيلسوفة الوجودية والروائية المعاصرة أيريس ميردوك يجدر بنا أن نتساءل عن أمرين متشابكين : (أولا) هل هناك صلة بين الفلسفة وبين روايات هذه الكاتبة ؟ (ثانياً) كيف تظهر أيريس ميردوك اهتمامها بالوجودية ؟

يمكننا أن نجد الإجابة عن السؤال الأول فى مقال نشرته أيريس ميردوك فى « النيويوركر » (ديسمبر ١٩٦١)، وفيها تنفى هذه الكاتبة وجود أية علاقة بين ما تؤمن به من فلسفة وما تنتجه من أدب روائى اللهم إلا إذا كانت هذه العلاقة بصورة عامة وغير محددة المعالم . أما الإجابة عن السؤال الثانى فنجده فى حديثين أذاعتهما أيريس ميردوك من محطة الإذاعة البريطانية فى عام ١٩٥٠ نشرا فى مجلة « الليسنر » أولهما بعنوان « الروائى كميتافيزيقى » وثانيهما بعنوان « البطل الوجودى » . وتناقش أيريس ميردوك فى حديثها الإذاعى الأول مفهوم البطل فى أدب سارتر ، فتقول إن النفس الحرة الوحيدة تكتشف ما يملأ العالم من أمور غامضة ، كما تكتشف هذه النفس أنها لا تستطيع أن تفعل شيئاً بشأن ما يحيط بها من أشياء غامضة سوى أن تمعن النظر إلى الحقائق أكثر وأكثر وتدقق فى فحصها تمهيداً لاتخاذها قراراً أخلاقياً ، علماً منها بأنه ليست هناك أية ضمانات مطلقاً لصحة أى قرار أخلاقى يعن للنفس الحرة أن تتخذه فى وحدتها . وهذا طبيعى للغاية فى عالم تنتفى فيه المطلقات وتسوده القيم والأحكام النسبية . وتعبر « أيريس ميردوك » عن إيمانها بنسبية الأحكام والرؤى فى روايتها « الهرب من الساحر » على لسان « كالفن بليك » الذي يقول « لروزا كيب » :

« لن تعرف الحقيقة أبداً ، وستقرئين الاشارات بما يتفق مع أعمق رغباتك . هذا ما يفعله كل الآدميين . والحقيقة إن هى إلا شفرة لها حلول كثيرة وكل هذه الحلول صحيحة » .

وفى الحديث الإذاعى الآخر ، تبين أيريس ميردوك سمات « البطل الوجودى » كما توضح الفرق بين الماركسى والوجودى ، مفضلة الوجودى على الماركسى بطبيعة الحال . ويتلخص الفرق بين الماركسى والوجودى فى نظرها فى أن الماركسى غير قادر على الشك فى نفسه ، فى حين أن الوجودى يشك أبداً فى نفسه وفى صحة ما يصل إليه من قرارات وأحكام . ويتخذ الوجودى قراراته فى الحياة فى انسجام وهو يدرك تمام الإدراك أن موقفه لا يمكن أن يكون تمثيلا للحقيقة

فلاح يفوز بجائزة نوبل

كتب « سيرج مالى » المحرر الأدبى بصحيفة نوفيل أوبزرفاتور يقول :

بمنح شولوخوف جائزة نوبل للأدب ، تكون لجنة تحكيم نوبل قد قامت باختيار لاجدال لأحد فيه . فمنذ وقت طويل واسمه مسجل فى قوائم « المرشحين » ، ولوقت أطول كذلك كان الكاتب القوزاقى يعتبر فيما يشبه الإجماع واحداً من كبار كتاب هذا العصر .

ومع ضآلة ما يعرف عن شولوخوف . فإن عام ١٩٣٢ هو التاريخ الذى نشر فيه الجزء الثالث من « الدون الهادئ » والفصل الأول من « الأراضى المستصلحة » ، وهو فضلا عن هذا الاسم الأكثر ساحرية فى الأدب السوفيتى الطليعى ، ومع ذلك فهو خصب الإنتاج بين الكتاب العباقرة . . إذ أن وفرة إنتاجه بين عامى ١٩٢٨ و ١٩٣٢ تؤكد أنه أديب خصيب . ومع ذلك فإن شولوخوف ، بين عامى ١٩٣٢ و ١٩٤٠ قد اعتكف فى قريته « ستانيزا » القوزاقية بفيشنسكايا ، ولم ينشر قط شيئاً ذا بال : فيه ض مقالات ، وبعض أقاصيص . لقد عمل ، حقاً ، فى المجلد الرابع من « الدون الهادئ » الذى خرج عام ١٩٤٠ : لكن هذا العمل تطلب ثمان سنوات لإخراجه بينما كانت الأجزاء الثلاث الأول قد استكملت بين عامى ١٩٢٧ و ١٩٣٢ ؛ فكان طيلة هذه الحقبة قلما يرى فى موسكو .

إن الفلاح الأديب ، شولوخوف ، قد اصطفى لنفسه قليلا من الأصدقاء ذوى العقلية السوفيتية . لقد أعجب به المثقفون حقاً ، لكنهم ما أحبوه قط . وليس مغالاة إذا قلنا إنه لم يحبهم ولم يكن يقدرهم على الإطلاق .

لكن شولوخوف قد التزم الصمت ؛ إذ أن المجلد الأول من « الأراضى المستصلحة » يقف عند تساؤل مقبض : فلم يخف شولوخوف قط خسائر « سياسة تصفية الكولاك باعتبارها طبقة » . وبالنسبة لهؤلاء الذين انتظروا المؤتمر الحادى والعشرين ، لمعرفة ما إذا كانت أزمة اللحوم فى اتحاد الجمهوريات الإشتراكية السوفيتية قد آلت إليه فى هذه السياسة الوخيمة ، فقد أمكن أن يحل ما قاله شولوخوف محل الإحصائيات .

المطلقة بحال من الأحوال ، وأنه ليس هناك أى ضمان مطلقاً لسلامة ما يقوم به من اختيار".

ويختلف الوجودى عن الماركسى أيضاً فى أن الوجودى يؤمن بأن الطبيعة ليس وراءها أية غاية كما أنها تنطوى على العبث .

وتناقش « أيريس ميردوك » جان بول سارتر كروائى فى أحد فصول كتابها « سارتر : الرومانسى الذى يؤمن بالمذهب العقلى» بعنوان « أفعال لغوية وأشياء لغوية » . وفى هذا الفصل نجدها تنحو باللائمة على ما أنتجه سارتر الروائى رغم أنها شديدة الكلف بانتاجه الدرامى : وتعيب أيريس ميردوك على سارتر الروائى أنه يحفل فى رواياته بتصوير المشاكل وعرض بعض الأفكار النظرية أكثر من احتفاله بتصوير الناس . وتعتقد مس ميردوك أن عقلانية سارتر تمنعه من الإجادة فى مجال الرواية وإن كانت لا تقف فى طريق إجادته الواضحة فى كتابة الدراما .

ولأيريس ميردوك رأيها الخاص فيما يجب أن يكون عليه الأسلوب الذى تكتب به الرواية يجدر بنا أن نذكره . ففى رأيها أن واجب الروائى يقتضى منه التوفيق بين العناية بجمال الأسلوب من ناحية ، وبساطته وخلوه من التقعر من ناحية أخرى . فهى لا تحب أن يستغرق الروائى فى العناية بالأسلوب إلى الحد الذى تصبح معه الرواية قصيدة شعرية كما أنه لا يجب أن يهمل الروائى العناية بالأسلوب تماماً فيكتب رواياته بأسلوب صحفى . وفضلا عن هذا كله ، فينبغى على الروائى أن يوجه عنايته إلى معالجة الناس من حيث أنهم أفراد وأشخاص يتميز كل واحد منهم عن الآخر .

ويرى الناقد « وليم فان أوكنور » أن روايات أيريس ميردوك مدينة بالفضل لجان بول سارتر : فالموقف الإنسانى الذى تتضمنه روايات مس ميردوك لا يعدو أن يكون استمراراً للموقف الإنسانى عند سارتر : فالإنسان عند أيريس ميردوك كالإنسان عند جان بول سارتر عبارة عن مخلوق وحيد فى عالم يعبث فيه العبث وفى نظر « أوكنور » أن روايات أيريس ميردوك تفوق روايات جان بول سارتر فى بعض النواحى ، فهى أقدر منه على خلق شخصيات روائية حقيقية تجرى فى عروقها دماء الحياة لا مجرد تجسيد لأفكار نظرية مجردة .

كما أنها تتميز عنه بروح النكتة والدعابة التى يفتقر إليها سارتر تماماً ، فضلا على ذلك أن أيريس ميردوك تنجح نجاحاً منقطع النظير فى تصوير ما يكتنف الحياة من غموض .

رمسيس عوض

عاد شولوخوف إلى الظهور عام ١٩٤٠ . فوجد الحرب على الأبواب ؛ فنشر من جديد : مقالات ورسائل وروايات عن الحرب . ومن جديد أيضاً ، ترأس اللجان ، وتحدث فى الإذاعة . إن شولوخوف فى اندفاعه الهائل لمناصرة « الحرب الوطنية » ، استطاع أن يكشف عن طاقة فى أعلى مستوى .

ولم يمض وقت طويل ؛ على الجليد الثانى « جداتوفيان » ، حتى كان شولوخوف قد أكره على الصمت .

ولما كان من الصعوبة مهاجمته فى أعماله القديمة ، وكان قد تجنب نشر بقية « الأراضى المستصلحة » ، فقد استبعد من « بريزيديوم » مجلس اتحاد الكتاب بسبب « الإدمان على الشراب » . إن من المسلم به تماماً : أن شولوخوف يشرب كقوزاكى . فما دور سياسات وأحقاد الوسط الأدبى فى حكم الطرد هذا ؟

لقد اعتكف شولوخوف من جديد فى فيشنسكايا ولم يخرج منها إلا فى عام ١٩٥٥ .

إن شولوخوف قد ظل على الدوام شيوعياً : ولم يكن قط ستالينيا . ومن الجرأة أيضاً القول بأنه كان ضد الستالينية بهذا المعنى ، تصرف فى النهاية فوصف بأنه فلاح روسى ومناصر أحمر ، اشتبك مع الحرس الأبيض لملاك العقارات ، لكنه قاوم بطريقته تجمعاً بيروقراطياً موجهاً من الخارج : « فالبطل الإيجابى » فى « الأراضى المستصلحة » وهو العامل دائيدوف ، الذى بعث باسم الحزب إلى الريف لتطبيق سياسته الزراعية ، هو فى الوقت نفسه أكثر شخصيات الرواية تسطحاً .

إن الفطنة والتحفظ هما على النقيض من شولوخوف ، فهو يماثل تماماً ما كان الفلاحون الروس قد أخذوا به تلقائياً : ففى فترات الرعب . يقيم دعامة راسخة ويصبغ على عمله صبغة الجدية . أما التلميح بتوجيه الاتهام بسبب الخطابات التى كان شولوخوف قد بعث بها إلى ستالين عام ١٩٣٠ ، فإن شولوخوف الفلاح لم يكن يسعى لاكتساب الثناء من الأدباء ، بل بهذا الذى لدى الفلاحين .

انظر لقاء أولجا أندريف صغرى بنات الكاتب الروسى ليونيد أندريف مع شولوخوف ص ٩٣ .

● « ولما كانت المدارس المصرية المعاصرة ، مجرد تمرد على القيود الأكاديمية . . كما لم تحتضنها المهارة . . فقد وقعت فى نفس الهاوية التى وقع فيها الأكاديميون والمدرسيون من قبل . . تقليد أعمى ونقل حرفى خال من الحياة » .

● « إن المقارنة بين عين الرجل « الباريسى » الذى يرى الأعمال الفنية فى كل وقت وفى كل مكان . . وعين الرجل القاهرى المحرومة من الأعمال الفنية ، تدلنا بوضوح على أثر الثقافة والحياة الاجتماعية فى خلق حاسة مثقفة والارتفاع بمستوى التذوق الجمالى » .

● « فى مصر أدت عزلة الفنانين التشكيليين عن الأدباء والموسيقيين ورجال المسرح وغيرهم إلى عدم التوازى فى درجة التقدم فى كل الفروع . ولم يؤد التقدم فى أحد الفروع الفنية إلى تقدم مشابه فى الفروع الأخرى » .



فننا التشكيلى وأزمته الحاضرة

دنيا الفنون

صبحى الشارونى

أولا : الأزمة العالمية وانعكاسها فى مصر

تعانى الفنون الحديثة والمعاصرة أزمة انفصالها عن الجمهور . . وقد تعددت مظاهر هذه الأزمة العالمية واختلفت فى الدرجة من بلد لآخر .. وكان أبرز مظاهرها هو تعاقب المدارس الحديثة والمعاصرة، التى توالت فى أثر بعضها منذ نهاية الاتجاه الرومانسى فى الأدب والفن، ولم تصمد إحداها لأكثر من بضع سنوات بعكس ما كان يحدث فى جميع العصور السابقة ، عندما كان لكل عصر فن مميز له خصائص مشتركة، ويقوم بدور محدد فى المجتمع .

فمنذ قيام النظام البورجوازى انفصل الفن عن المجتمع بدرجات متفاوتة . . وما ظاهرة تتابع المدارس الفنية إلا انعكاس لهذا الانفصال ، وكانت فى نفس الوقت نتيجة له . فالفنان الحديث اتجه إلى التجديد أملا فى الوصول إلى الصياغة الفنية التى تعبر عن العصر ، ولكن التجديد أصبح هدفاً من أهداف الفن المعاصر . . فاشتد تتابع المدارس الفنية فى السنوات الأخيرة بعد الحرب العالمية الثانية . . إذ انتشرت « التجريدية » وظهرت « الواقعية الجديدة » و « البوب آرت » و « الأوبتيك آرت » و « الفن الميكانيكى » . . .

وقد انعكس المظهر الرئيسى لأزمة الفن العالمى على الفن فى مصر . . فقبل الحرب العالمية الثانية كان كل شىء هادئاً فى ميدان الفن التشكيلى ، ولكن منذ ظهور جماعة « الفن والحرية » عام ١٩٤٢ نجد أن المدارس التى ظهرت فى أوروبا خلال ١٥٠ عاماً قد تتابعت عندنا فى أقل من ٢٠ عاماً .

وهذا يوضح أن الأزمة التى اجتاحت الفنون الحديثة والمعاصرة فى أوربا نتيجة انفصال الفنون التشكيلية عن المجتمع والناس . . قد كثفت فى مصر وركزت فى مظهرها الرئيسى فى فترة زمنية محدودة وفى مجموعة محدودة أيضاً من التشكيليين .

وترجع أزمة الانفصال هذه إلى افتقار الفنان فى المجتمع الرأسمالى إلى الحوافز الجماعية للتعبير الفنى ، فلم تعد احتياجات المجتمع وإيمان الفنان بها هى الأساس فى إقامة الأعمال الفنية . . وذلك بسبب انكماش دور الميثولوجيا والأفكار اللاهوتيـة والدينية فى الحياة الأوربية منـذ الثورة الفرنسية . . فى حين كانت الأساطير والقصص الدينية تمثل الموضوع الذى تناولته معظم الأعمال الفنية القديمة . . وقد أدى هذا الوضع الجديد إلى افتقار الفنان للموضوع المشترك بينه وبين الجمهور .

وفى نفس الوقت انفصل الفن عن العمارة ، وكان ذلك من أسباب خلخلة العلاقة التاريخية بين الفن والمجتمع . . فأصبح الفنان يقوم بتجارب اللون والخط والكتلة فى مرسمه ، بعيداً عن الحياة الاجتماعية موضوعياً .

وتعتبر أعوام الحرب العالمية الثانية هى الفترة التى دخل فيها الفن المعاصر بلادنا . . أما الفترة السابقة على ذلك ومنذ أوائل القرن العشرين ، فكان الفن محصوراً فى الحدود الضيقة للنزعة الشكلية التقليدية . وباستثناء أعمال محمود سعيد فى التصوير وأعمال مختار فى النحت ، التى تضمنت المقدمات الأولى للفن القومى ، لا نجد ثمة مدرسة فنية محددة الملامح واضحة الاتجاه .

محاولات إيجاد فن معاصر فى مصر

فيما بين عامى ١٩٣٧ ، ١٩٤٢ ظهرت جماعة « المحاولون » .. ثم جماعة « الفن الحر » التى كونها جورج حنين .. ولا يمكن اعتبار هاتين الجماعتين بداية للفن المعاصر فى بلادنا .. فقد كان الاهتمام الرئيسى هو نقل الفكر الغربى فى الأدب والفن والفلسفة .. أما ما أنجز فى تلك الفترة فلم يتعد مرحلة المحاولة المترددة . كما أن أثر نشاط هاتين الجماعتين كان محدوداً جداً ، فلم تنجحا فى اجتذاب المواهب الشابة بسبب أسلوبهما فى الأخذ عن الغرب بطريقة ميكانيكية ، كما أن اللغة الفرنسية كانت لغة المحاضرات والندوات .. فانحصرت بين ذوى الثقافة الفرنسية ولم يتبلور فى ظلهما أى شكل فنى محدد أو أية فلسفة واضحة متكاملة .

وفى عام ١٩٤٢ تكونت جماعة « الفن والحرية » فى نفس الوقت الذى ظهرت فيه بعض الجماعات السياسية اليسارية . كانت الجماعات السياسية تنادى بالاصلاح الاجتماعى والوقوف ضد الفاشية والنازية .. وجماعة « الفن والحرية » تعمل على خلق دور جديد للفن فى الحياة الاجتماعية ، وتضع الأساس للتحرر من القيود المدرسية الصارمة فى الفن .. وكانت تضم رمسيس يونان وفؤاد كامل وكامل التلمسانى وغيرهم .. وقد نجحوا فى التنبيه إلى وجود الاتجاهات المعاصرة فى الفن الغربى خلال نقلهم إلينا الاتجاهات « السيريالية » و « التكعيبية » و « الحوشية » ، بالإضافة إلى النزعة « التعبيرية » .. وذلك فى محاولاتهم للتقريب بينها وبين الروح المصرية .

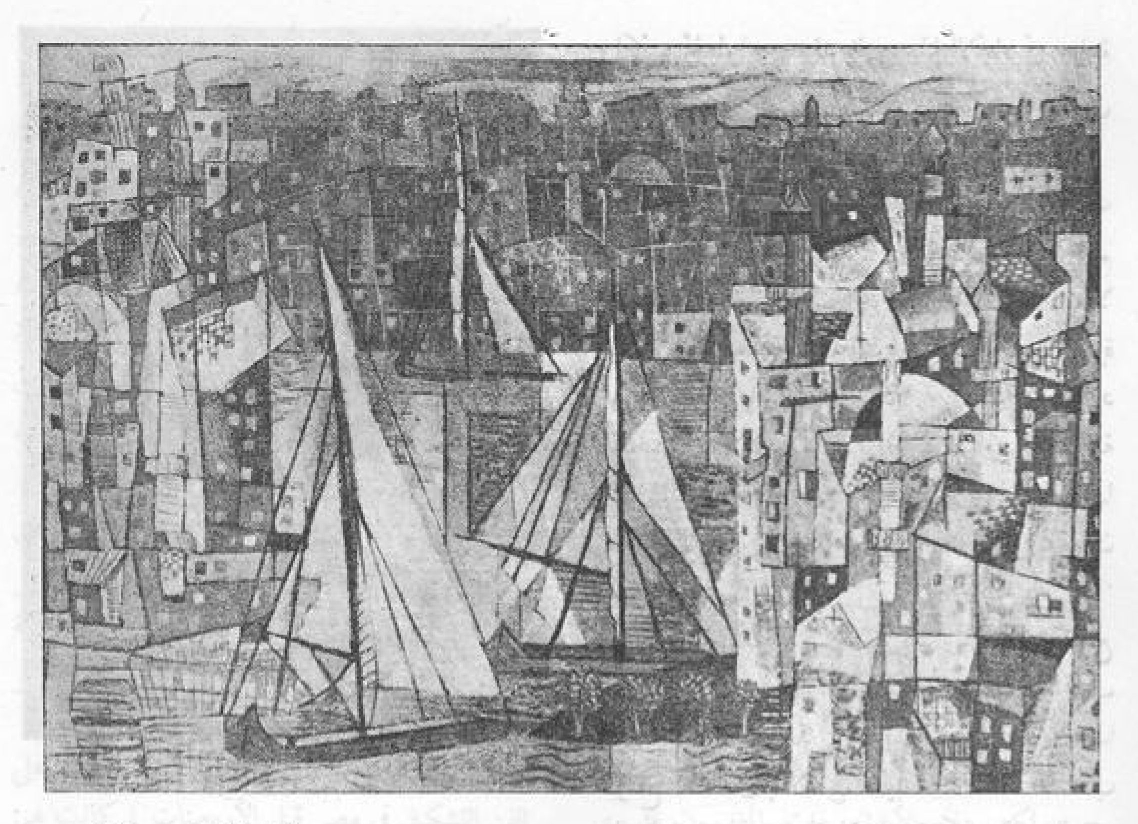
ثم تكونت جماعة « الفن المعاصر » عام ١٩٤٦ تحت إشراف وتوجيه حسين يوسف أمين . وأقامت هذه الجماعة مظاهرات فنية على شكل معارض كبيرة ومحاضرات عامة .. وبدأت الصحف العربية تتابع نشاط الفنانين التشكيليين لأول مرة منذ أيام « مختار » ولكنها أحدثت فى النفوس احساساً بالدهشة .

كان الاتجاه السائد فى هذه الجماعة هو تناول موضوعات من الحياة الشعبية أو التنديد بالواقع الاجتماعى حينذاك .. وقد أثارت معارضها مناقشات حامية بين المثقفين وعلى صفحات الجرائد وكانت أخطر نتائج هذه المناقشات هى سخرية الجمهور من الاتجاهات المعاصرة فى الفن .. إذ فشلت تلك الجماعة فى توضيح الأسس الفلسفية التى تقوم عليها .. ولم تنجح فى اجتذاب الجمهور والمثقفين لمشاهدة أعمال الفنانين المعاصرين بل لعلها تسببت فى موقف السخرية وعدم المبالاة من جانب الجمهور .. هذا الموقف الذى تعانى منه المدارس الفنية المعاصرة حتى اليوم . وانتشر التعبير الدارج « فن سيريالى » وأطلق على كل عمل تشكيلى يتضمن أى تغيير فى النسب الطبيعية (Distortion) ثم ظهرت جماعتى الفن السيريالى والفن الحديث ولم تقم أى منها بدور أفضل من الجماعة السابقة .

أما جماعة « حامد سعيد » ذات الفكر المتصوف الذى يدعو إلى عبادة الطبيعة وتقديس التراث القديم .. فقد تكونت فى تلك الفترة أيضاً . ومن الغريب أن كل تلك الجماعات تشتت وانفضت قبل أن يحل عام ١٩٥٥ ، فى حين ظلت جماعة « حامد سعيد » متماسكة رغم كل الظروف إلى يومنا هذا .. ومع ذلك لم تكن أنجح من غيرها .

أما الاتجاه « اللاتمثيلى » أو « اللاتشخيصى » الذى يشمل المدارس « التجريدية المطلقة » بفروعها – فلم يظهر فى مصر إلا بعد عام ١٩٥٨ عند ما أصبح كل فنان ممن شاركوا فى تلك الجماعات يؤكد ذاتيته وفرديته بكل ما يستطيع من قوة .. وظهرت الأعمال « التجريدية » لنفس الفنانين الذين مارسوا « التعبيرية » و « التكعيبية » و « السيريالية » و « الفنون البدائية » وغيرها ..

ولكن : كيف حدثت كل هذه القفزات فى



القاهرة فى الصيف لجاذبية سرى

فهم ؟ . . إن إجابة هذا السؤال تتلخص فى أن بمصر فنانين يقومون بدور المرايا اللامعة التى تعكس كل تطور أو تغير فى الفن الأوربى .

ثانياً : مظاهر الأزمة

مشكلة المضمون الفنى

المضمون هو القيم والمثل التى يتضمنها العمل الفنى . . وهو يرتبط كل الارتباط بالشكل . . إذ أن القيم الجمالية الشكلية تمثل جانباً من مجموع ما يحتويه العمل الفنى من قيمة .

وعند استعراض القيم والمثل والأفكار التى تناولها الفن المعاصر فى مصر . . نستطيع أن نحدد أربعة اتجاهات .

(أ) الاتجاهات الأكاديمية والطبيعية الجامدة والخالية من الحياة . . وهى تعتبر امتداداً لفترة الركود الأكاديمى السابقة على الحرب العالمية الثانية — وتتركز مهمتها فى النقل عن التراث القديم . . وتقليد الفنون الشعبية . . بالإضافة إلى التأمل الصوفى للأشكال الطبيعية والاستغراق فى تسجيلها سواء كانت قوقعة أو جبلا أو ورقة شجر .

هذه الاتجاهات كل اهتماماتها شكلية . . خالية من المضمون — إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير .

(ب) الاتجاه إلى الشكل اللامعقول . . الذى ترعرع فى الفترة السابقة على ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وقد حاول أصحابه أن يقدموا مضموناً متقدماً

ولكنهم تخبطوا :: وقد ظهر هذا الاتجاه فى جماعة «الفن والحرية» ثم «الفن المعاصر» و «الفن السيريالى» :

ورغم علاقة عدد من أعضاء هذه الجماعات بالحركة التقدمية فى مصر :: واشتراك البعض منهم فى العمل السياسى عقب الحرب العالمية الثانية .. إلا أن ممارستهم للمذاهب المعاصرة فى الفن لم تكن ظاهرة ثورية .. إنما كانت شكلا من أشكال التمرد المتخبط .. فمثلا ، بدأ الفن المعاصر فى مصر بالمدرسة السيريالية لما أشيع عنها من أنها رغم استخدامها للشكل اللامعقول إنما تقف على أرضية من المضمون التقدمى المعقول :

والواقع أن المذهب السيريالى رغم رفضه للواقع الخارجى :: هذا الواقع الممزق المتناقض والمخيب للرجاء ، فإنه لم يتخذ أى موقف ثورى بناء من هذا الواقع :: الذى بدلا من أن يبدأ منه الفنان انسحب إلى الداخل فى محاولة لإعادة تشكيل ذلك الواقع تشكيلا ذهنياً مغرقاً فى الذاتية .. بالاتجاه إلى الأعماق المظلمة فى العقل الباطن والانحباس فى جدرانه الفردية القاتمة :

وهكذا لم يتحول التمرد إلى موقف إيجابى ثورى وإنما انحبس فى دائرة أنانية ضيقة ، ذلك لأن نقطة البدء كانت رفض العلم ، ورفض المنطق ، ورفض العقل ، ورفض الآلة . وهى كل مكتسبات الحضارة الإنسانية على مر العصور :: ومن ثم فان الموقف المتمرد للفنان السيريالى وزملائه من الفنانين الذين يستخدمون التشكيل اللامعقول فى محاولتهم للتعبير عن المعقول .. هذا الموقف المتمرد يؤدى إلى رفض «الإنسان» أرقى نتاج الواقع :: بوصفه عملية متطورة تشكل الإنسان خلالها أثناء الصراع مع العالم الخارجى الذى يغيره ويتغير الإنسان نفسه بتغييره .



نادية للفنان سند بسطا



الوحدة المصرية السودانية للفنان أحمد عثمان



(ج) الاتجاه إلى ربط الفن بالأحداث . . والواقع أنه لا يشكل اتجاهاً بالمعنى المتعارف عليه . . فقد ظهر فى فترات متباعدة بدافع من الحماس الوطنى . : وقلة ضئيلة هى التى تمارسه كاتجاه .

فقد شارك معظم الفنانين بأعمالهم فى الأحداث القومية والمعارك الوطنية فى فترات المد الثورى عام ١٩٤٦ ثم أعوام الكفاح المسلح بالقناة عام ١٩٥١ – ١٩٥٢ حيث ظهر الفن التشكيلى فى مظاهرة ١٤ نوفمبر الصامتة . . كذلك فى عام ١٩٥٦ حيث كانت مشاركة الفنانين أوسع مدى وأكثر إيجابية . إذ خرجت الأعمال الفنية فى المظاهرات وأقيمت المعارض فى الشوارع وفى محطات السكك الحديدية . ثم الأعمال التى تعبر عن بناء السد العالى والتى أقيم لها معرض يطوف بجميع أنحاء الجمهورية .

ولكن هذه الأعمال ذات المضمون الثورى المتقدم قد أنجز معظمها فى سرعة ، ودخل أقلها ضمن الأعمال الفنية الرصينة : إذ كان أسلوب « الأفيش » (اعلان الحائط) يغلب على معظمها . : كما يلاحظ أن عدداً ممن مارسوا هذه الأعمال الفنية يتبعون فى مراسمهم اتجاهات اللامعقول والعبث . : فهى تثبت أن الموضوع المشترك بين الفنانين والجمهور عندما يبرز ويفرض نفسه على الأعمال الفنية ، تتعدد طرق الصياغة ويبرز المضمون الإيجابى من خلال الأساليب الفنية المتنوعة ، ويقوم الفن بدوره كوسيلة تعبيرية تنقل مفهومات الفنان وانفعالاته وأحاسيسه عن الحدث الواقعى إلى جماهير المتذوقين .

(د) أما الاتجاه الرابع فهو لم يظهر إلا فى فترة متأخرة نسبياً . . وأصحابه يرفضون صراحة التعبير عن أى مضمون . . ولا يؤمنون بوجود أى علاقة بين العمل الفنى . : والواقع ، بل يتعمدون الابتعاد التام عن أى شكل واقعى . : إنهم التجريديون .

أزمة الشكل

المفروض أن المضمون هو الذى يحدد الشكل . : والعمل الفنى الناجح يتحد فيه الشكل والمضمون اتحاداً لا يمكن فصمه . . ولكن الفن المعاصر فى مصر لم يحقق فى معظمه هذه الوحدة ، لدرجة أنه من السهل أن نناقش المضمون فى معظم الأعمال الفنية المعاصرة مناقشة منفصلة عن مناقشتنا للشكل . . ذلك لأن التجديد فى الشكل قد قصد لذاته ، ولم تفرضه ضرورات موضوعية :

وأن البحث فى أزمة الشكل يتطرق بنا إلى مسألتين جوهريتين . . الأولى هى أن الفن المعاصر بمصر كان تمرداً على الشكل التقليدى . والثانية هى انفصال التصوير والنحت عن العمارة مما أضر بهم جميعاً .

فان فترة الركود الأكاديمى التى سيطرت على الفن التشكيلى فى مصر قبل الأربعينات ، كانت هى الحافز والمبرر فى البداية لقيام الجماعات الفنية المتمردة.

فقد كان مختار فى النحت هو المثل الأعلى الذى يعمل كل مثال على تقليده ومحاولة الوصول إلى مستواه ، بدلا من اعتبار أعماله مقدمة وبداية على المثالين الإضافة إليها والانطلاق منها .

وفى التصوير كانت القيود المدرسية لا تسمح بالسير أبعد من التأثيرية . . وقد ضاق الفنانون بهذه القيود ، فكان الدافع لقيام المدارس المعاصرة فى مصر ، ليس دافعاً موضوعياً تحتمه ضرورات تعبيرية ، إنما كان تمرداً على الشكل القديم الذى ساد منذ إنشاء مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ .

ولو كانت فنوننا التشكيلية قد تطورت تطوراً طبيعياً ، لكانت الضرورات التعبيرية قد سبقت التغيرات الشكلية أو على الأقل صاحبتها كما حدث فى فجر الثورة الوطنية عام ١٩١٩ عندما تطلبت هذه الثورة فناناً يعبر عنها ويقيم لمصر تمثال نهضتها ، فظهر « مختار » الذى خلد زعيمها ووصل فنه إلى قلوب الجماهير :

بالإضافة إلى ذلك ، فان الفنان المصرى المعاصر لم يفطن إلى خطورة انفصال التصوير والنحت عن العمارة ، ولم يعمل على تدارك هذا الانفصال . .

بل إنه ترك الأغلبية الساحقة من الأعمال القليلة على المبانى وفى الأماكن العامة التى نفذت منذ الحرب العالمية الثانية حتى الآن ، تفلت من بين يديه ليستأثر بها الفنانون التقليديون ، الذين تجمدوا عند الحدود الأكاديمية .

ولو خاض الفنان المعاصر هذا الميدان منذ البداية لتغير الوضع . . ولظهرت نهضة فنية كالتى شهدتها المكسيك . . فان خروج الفنان من مرسمه إلى الهواء الطلق وتقيده بالتعبير عن موضوع عام ، وانتظاره لحكم الناس العاديين البسطاء . . يفرض على أى تطور شكلى حدوداً تمنع من الشطط .

كما أن الارتباط بالعمارة يضفى على الأعمال الفنية كثيراً من صفاتها . . كالضخامة والجرأة والوضوح . . . كما يتيح للمعماريين أن يتطوروا لتتعدى المبانى قيمها الاستعمالية لتضمنها للقيم الجمالية التشكيلية . . أما أثر هذا الارتباط على الوعى الجمالى العام فى المجتمع ، فهو من المسائل المسلم بها .

ولما كانت المدارس المصرية المعاصرة مجرد تمرد على القيود الأكاديمية . . كما لم تحتضنها العمارة . . فقد وقعت فى نفس الهاوية التى وقع فيها الأكاديميون والمدرسيون من قبل . . تقليد أعمى ونقل حرفى خال من الحياة . . الأكاديميون وقعوا فى هذه الهاوية بتطلعهم إلى الفنون القديمة وخضوعهم للتقاليد الكلاسيكية ، والمعاصرون المصريون بنقلهم الميكانيكى لما يحدث فى الغرب . . فى حين أن كل الفنون القديمة والمعاصرة لا تقدم إلا خبرة شكلية يتعرف عليها الفنان ويدرسها ويتفهمها لتكون الخلفية الذهنية التى يستفيد منها عند قيامه بالتعبير الفنى .

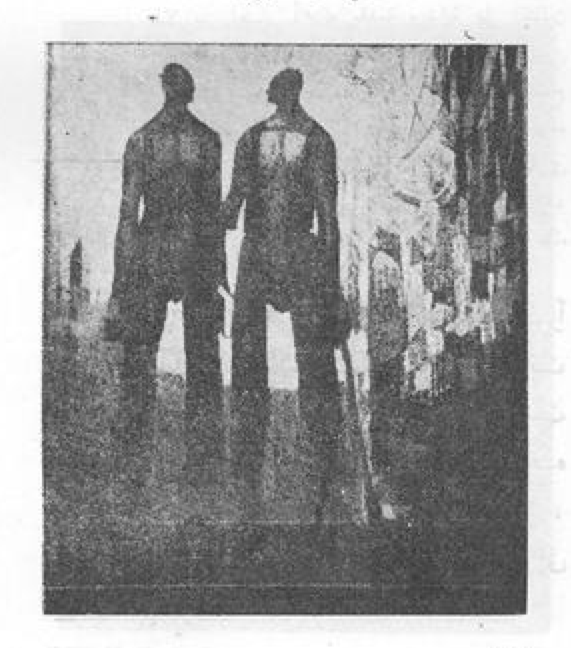
انخفاض الوعى الجمالى فى المجتمع

لا شك أن أزمة الانفصال بين الفن التشكيلي



« أين أمى » من أعمال عمر النجدى

التعمير لعبد المعبود شحاته



والجمهور . . يتحمل الطرف الآخر جزءاً من تبعتها ، فموقف الجمهور يتسم بالتجاهل وعدم الاكتراث، نتيجة لانخفاض الوعى الجمالى فى المجتمع.

ولما كان الفنان والرجل العادى كلاهما نتاج بيئة معينة فى زمان معين . . فان كليهما مرتبط بالآخر ويتبادلان التأثير مهما اختلفت درجته من فرد إلى آخر . . وأن انخفاض الوعى الجمالى لدى الجمهور هو أحد العناصر التى ساهمت فى تخبط الفنان التشكيلى ، ودفعته فى بعض الأحيان إلى التحامل على الجمهور وإلقاء كل تبعات الأزمة عليه .

والبحث فى أسباب تخلف التذوق الفنى يتطرق بنا إلى النظر فى تطور الكائن البشرى ، على أساس

أنه كلما قام الإنسان بتطوير الواقع الذى يعيش فيه ، تطور هو ذاته ، بما فى ذلك وسائل جهازه العضوى (البصر - السمع - اللمس -الذوق) من مجرد أجهزة بيولوجية تتلقى الواقع الخارجى إلى وسائل لامتلاك هذا الواقع والسيطرة عليه والتحكم فيه .

فان العين البشرية أصبحت عيناً إنسانية عندما انتقلت البشرية من المرحلة الحيوانية إلى المجتمع الإنسانى :

وهكذا يرتبط الاحساس بالجمال تاريخياً بالحس الطبيعى والوظيفة البيولوجية الأولى لعضو الحس وعندما يزداد عضو الحس غنى بالثقافة المكتسبة فى عصر معين ، ويتحول إلى عضو مهذب مثقف : عندئذ يصبح العمل الفنى مطلباً من مطالب هذا العضو . . وهكذا يتولد الفن .

ولكن الثقافة الفنية ليست مجرد تحصيل ذاتى كالمعرفة العلمية . . إنما هى أيضاً ممارسة الإنسان لحياة حضارية متمدينة . . ومن هنا كانت الثورة الاجتماعية التى تجتازها بلادنا بكل مظاهرها . . تتضمن بالضرورة خلق جمهور ذى حواس مثقفة ، بتحرير هذه الثورة للفرد من حالته الاجتماعية المتخلفة والانتقال به إلى حالة متقدمة تتيح له ممارسة حياة راقية مهذبة أكثر إنسانية ، فيتيح له ذلك تتبع الأعمال الفنية وتذوقها :

وأن المقارنة بين « عين » الرجل « الباريسى » الذى يرى الأعمال الفنية فى كل وقت وفى كل مكان . . و « عين » الرجل « القاهرى » المحرومة من الأعمال الفنية . . رغم أن العينين تقعان فى مرتبة واحدة من مراتب التطور - تطور الجنس البشرى : هذه المقارنة تدلنا بوضوح على أثر الثقافة ورقى الحياة الاجتماعية فى خلق حاسة مثقفة والارتفاع بمستوى التذوق الجمالى :

يقول هنرى لوفافر فى كتابه علم الجمال : « وهكذا من الأذن ، ومن الصوت تولد الموسيقى : أما بالنسبة إلى الأذن غير الموسيقية ، التى لم تتكون تكويناً ثقافياً فنياً ، فليس لأروع روائع الموسيقى أقل معنى . . بالنسبة لأذن كهذه ، نجد أن أجمل الأعمال الموسيقية وأروعها ليست شيئاً موضوعياً » :

من هنا يتضح أن الثقافة الفنية تتطلب أيضاً جهداً إرادياً واعياً من جانب المتذوق ليرفع من ثقافة عضو الحس عنده . . إن أذن المتذوق للموسيقى الكلاسيكية هى أذن مثقفة ، كما أن عين المتتبع للأعمال التشكيلية هى عين مثقفة .

ولقد تخلفت أجهزتنا التعليمية وقصرت فى القيام بمهمتها فى هذا المجال . . إن دروس الرسم والتربية الفنية فى مدارسنا لم تخلق جيلا مثقفاً فنياً . . كما أن الأجهزة الثقافية أهملت الفنون التشكيلية ولم تأخذ على عاتقها مهمة خلق وعى جمالى بين الجمهور ضمن ما أخذته على عاتقها من مهام .

أزمة النقد الفنى

افتقدت الفنون التشكيلية فى مصر الناقد الدارس . . الذى يقوم بدوره فى توجيه الفنانين وتقديم أعمالهم إلى الجمهور . . وقد تخلف النقد التشكيلى عن النقد الأدبى تخلفاً كبيراً . كما اعتاد كل من تناول الأعمال التشكيلية بالتعليق

أقلهم يعي ما يقول ويحس بمسئوليته عند مناقشته الأعمال الفنية .

إن المكتبة العربية فقيرة فى كتب الفن التشكيلي عموماً ، والتى تتناول الفنون التشكيلية الحديثة فى مصر على وجه الخصوص . والباحث فى الفنون المعاصرة لن يجد أى مرجع نقدى أو تسجيلي للمواسم الفنية المختلفة . كما تفتقر الفنون التشكيلية إلى مجلة متخصصة تقدم الأبحاث والدراسات وتعرض لأنواع الأنشاط الفنية المختلفة .

وقد تداركت مجلاتنا الشهرية هذا النقص منذ فترة (الهلال — الفكر المعاصر — المجلة — الكاتب) وأصبحت مقالة الفن التشكيلي مادة ثابتة من موادها وإن اختلفت قيمتها تبعاً لطبيعة المجلة ودورها الثقافى.

أما صحافتنا الأسبوعية واليوميةفهى تولى الفنون التشكيلية أقل قدر من عنايتها . . وفيما عدا صفحة الفن التشكيلي بجريدة المساء وركن الفنون التشكيلية بجريدة الجمهورية ، وهما بابان أسبوعيان . . لا نجد فى الجرائد والمجلات الأخرى أبواباً ثابتة للفن التشكيلي .

لهذا ، لا بد أن نعترف بضعف حركة النقد فى هذا المجال حتى يكاد ينعدم أثرها على الفنانين والجمهور على السواء .

إن دور الناقد يتعدى عادة مسألة مناقشة الأعمال الفنية وتقديمها للجمهور ، أو توجيه الفنانين . . إذ من مهامه أيضاً أن يوضح المقدمات النظرية للعمل الفنى وينمى المعرفة لدى الفنانين ويدفع الناس العاديين إلى الثقافة الفنية .

وليس أدل على تخلف النقد الفنى عندنا من اختفاء « الديالوج » والمناقشات الثنائية من حياتنا الثقافية الفنية . . ليحل محله فيها أسلوب « المونولوج» وكأنما كل فنان أو ناقد لا هم له إلا أن يصرخ بأعلى صوته ثم لا يهمه أن يصل صوته إلى الآخرين بقدر



« التنجيم » لتحية حليم

من غير المختصين — على قلتهم — أن يختم تعليقه بالاعتراف بقلة معرفته فى هذا المجال وعدم تخصصه فيه ، مما أدى إلى حرمان الفنانين من التعرف على الآراء المثمرة من المتذوقين العاديين .

وقد احتكر الأجانب حركة النقد الفنى منذ الأربعينات . . فكانت الجرائد الأفرنجية والمجلات التى تطبع باللغات الأوربية تكاد تنفرد بتناول أعمال التشكيليين بالنقد والتحليل ومناقشة معارضهم ، وهكذا كان اتجاه النقد يجعل من الحركة الفنية جزءاً متخلفاً وتابعاً للفن الأوربى .

إن ما كتب عن الفن المصرى المعاصر باللغات الأجنبية يعتبر أضعاف ما كتب عنه باللغة العربية . كما أن بعض الذين بدءوا حياتهم الصحفية نقاداً للفن التشكيلي تركوا هذا الميدان إلى مجالات أخرى . . كالملاخ وحسن فؤاد ، ولم يبق فى مجال النقد التشكيلي إلا عدد يقل عن أصابع اليد الواحدة ،

ما يهمه أن يطغى على أصواتهم حتى ولو لم يكن يسمع إلا نفسه .

وكان من أثر ذلك تضخم الشخصية الفردية الذاتية لدى الفنان التشكيلي . . وتأصلت الأنانية حتى أصبحت مرضاً . . وصار التجديد فى الشكل هدفاً فى حد ذاته . . سواء ابتكره الفنان أو اقتبسه من الفن الأوربى . . فليس هناك من يحاسبه على فعله أو يناقش ما فى انتاجه من قيم .

المشرفون الإداريون وأزمة تسويق الأعمال الفنية

إن ظاهرة اختفاء الجماعات الفنية حالياً من حياتنا . . وضعف النقد الفنى ، أدى إلى وقوع الحركة الفنية تحت رحمة المشرفين الإداريين وحدهم وأصبح على الفنان المعاصر أن يرضى أذواقهم بالإضافة إلى القلة الضئيلة من الأجانب الذين يقبلون على اقتناء الأعمال الفنية :

يقول هربرت ريد عند حديثه عن مستقبل الفن الحديث :

« ويحق لنا أن نتساءل : من هو ذلك الذى نسند إليه « رعاية »الفن عند اتجاه الدولة إلى رعاية الفنان »

« ذلك أن الدولة كثيراً ماتوصف بأنها « جهاز» ولكن « تروس » هذا الجهاز هى رغم كل شىء من بنى الإنسان » .

« ولعل هؤلاء ليسوا من البشر العاديين ، فقد اختيروا أولا لمزايا خاصة امتازوا بها ، رغم أن قضاء سنين قليلة فى العمل الإدارى قد يؤثر بعض التأثير فى طباعهم ، والترس الذى يبلى تلمع أسنانه ! » .

« ولجان الاختيار التى تنتخب الفنانين الذين ينتجون تحت رعاية الدولة . . وكذلك اللجان التى تنتخب الأعمال الفنية التى تقتنيها الدولة . . كل هذه اللجان تتكون من موظفين إداريين : . أى موظفين من السلك الإدارى : . والإداريون ولو كانوا قد قضوا حياتهم فى المتاحف وصالات العرض ، لا يمكن أن يكونوا دائماً من أهل الذوق والاحساس الجمالى السليم . . ذلك أنهم عينوا فى وظائفهم ووصلوا إلى مناصبهم لكفاية إدارية ظن أنها متوفرة لديهم » .

« ولو فرضنا أنهم من أصحاب الذوق الفنى فاننا نتساءل : أى ذوق يستطيع هؤلاء أن يعبروا عنه إذا تصدوا لشراء صورة أو تقدير مكافأة لفنان معاصر ؟ »

« إن القرار الذى يجب أن يتخذوه من المفروض أن يمثل الاحساس العام » .

« ولكن هل هذا يحدث فعلا ؟ . . ألا يجنح هذا القرار إلى الاعتماد على أهواء صاحبه ، وما قيض له من معرفة عارضة بمن لقى من الناس ، وما قرأ ، وما يظن أنه يرضى الآخرين ؟ » .

ويضاف إلى هذا انعدام الرقابة على هؤلاء الإداريين : . مع عدم احساسهم بمدى ضخامة ما ألقى على كاهلهم من مسئوليات .

ويتضح هذا إذا أطلعنا على ما يدور فى إحدى هذه اللجان . . لجنة المقتنيات مثلا . . إنها لا تجتمع بكامل هيئتها أبداً . . وقد استقال منها الفنان بيكار فى العام الماضى وقال فى حديث صحفى له « إنها مضيعة للوقت : : وإن مناقشاتها تستمر ساعات ، وتؤجل اجتماعاتها أكثر من مرة . . كما أن أعضاءها يتفاوتون تفاوتاً كبيراً فى ثقافتهم الفنية . . ولهذا لا توجد مستويات ثابتة للتحكيم . . والنتيجة أن وجهات النظر لا تجتمع أبداً وإنما هى متفرقة دائماً »

لقد أتاحت الظروف لهؤلاء أن يمسكوا بزمام الحركة الفنية . . وهم لا يحرصون على شىء سوى أن يقبضوا على زمامها لأطول فترة ممكنة . فلا تقبل استقالات ولا يفصل من يرتكب مخالفات أو يقاطع الجلسات واجتماعات اللجان : : ولا يدخلها أعضاء

جدد : : دائرة مقفلة محكمة الاغلاق ، والفنانون ينتظرون حكمها عليهم وعلى أعمالهم دون أى مقاييس أو معايير واضحة .

وبجانب هؤلاء الإداريين نجد السوق التى خلقتها قاعة اخناتون بين الأجانب . . هذه السوق التى استطاعت أن تحدد خلال ثلاث سنوات قيما شكلية ترضى المشترين الأجانب . . هذه القيم التى لا تمت بصلة إلى واقعنا الموضوعى :

أما تجار اللوحات بمحال الزجاج والبراويز : : فإنهم لا يتعاملون مع الفنانين التشكيليين ، وإنما يعرضون أعمالا قد تماثل فى أثمانها أعمال الفنانين ولكنها إما منقولة عن الكارت بوستال أو سيئة التشكيل من صنع محترفين لا يتمتعون بأية ثقافة فنية.

وهكذا نجد الفنان التشكيلى المعاصر . . بدلا من أن يتناول فى عمله قيم شعبنا الإيجابية ويؤدى دوره فى حياتنا الثقافية . . نجده يتجه إلى ارضاء « الزبون » سواء عضو اللجنة أو المشترى الأجنبى . . ومن هنا زادت الأزمة عمقاً وحدة مع الزمن .

الانفصال عن الفنون الأخرى

كانت ظاهرة الجماعات الفنية فى أوائل الأربعينات تجمع فنانين تشكيليين وأدباء وسينمائيين ، ولكن اختفاء هذه الجماعات قطع كل علاقة بين الفن التشكيلى والفنون الأخرى ، وأصبح كل فنان يسير فى مسار خاص :

بل إن حدة هذا الانفصال وصلت إلى فروع الفن التشكيلى ذاتها : : فالعمارة التى تعتبر جزءاً من الفن التشكيلى تسير فى واد ، والتصوير والنحت فى واد آخر . . أما العلاقة بين الفنون التطبيقية وغيرها من الفنون التشكيلية فيسودها التشاحن والبغضاء .

وقد عبر الأستاذ يحيى حقى فى كتابه خطوات فى النقد عن هذا الانفصال . يقول : « . . أحزن كثيراً حين أشعر رغم تمتعى بصحبة نفر من زملائى الأعزاء ، أننى فى عزلة وانقطاع : : : ففى كل زيارة منى لنادى القصة تتلهف نفسى على لقاء زملائى المشتركين فى بقية الفنون ، من رسام ، ومثال ، ومعمارى ، وملحن . . نعم . نحن زملاء وإن اختلفت الميادين . . لا شك أن مشاكلنا واحدة ، وسيصبح سيرى فى ضوء أعم لا فى الظلام ، كلما زاد تبادل الرأى بيننا » .

إن معظم المذاهب الفنية فى الغرب كانت تظهر فى وقت واحد فى جميع الفنون بالإضافة إلى مواكبة النقد الفنى والتفسيرات الفلسفية والعلمية لها . وفى بعض الأحيان كان ظهور مذهب جديد فى أحد الفنون يستتبع ظهور نفس المذهب فى الفنون الأخرى . . كما حدث عند ظهور السريالية . : ثم التجريدية . : ولكن فى مصر ، أدت ظاهرة عزلة الفنانين التشكيليين عن الأدباء والموسيقيين ورجال المسرح وغيرهم : . إلى عدم التوازى فى درجة التقدم فى كل فرع . . ولم يؤد التقدم فى أحد الفروع الفنية إلى تقدم مشابه فى الفروع الأخرى .

ويقول يحيى حقى فى نفس المرجع :

« . . كل مذهب جديد إنما هو تعبير عن حركة تم عالم الفكر وتطلب الانطلاق . . فلا تقتصر على فن دون فن وهذا هو الذى يحدث دائماً فى الغرب » .

وتعتبر ظاهرة الانفصال عن الفنون الأخرى استمراراً وتأكيداً لعزلة الفنان التشكيلى ، ليس فقط عن الجماهير والناس ، بل أيضاً عن الاتجاهات الفكرية فى مجتمعه . : وفيما عدا التحصيل الذاتى لكل فنان . : فلا يتحقق أى اتصال فكرى بالتيارات المعاصرة له فى بلده أو فى العالم . . وقد أدى ذلك إلى تفشى حالة من الجهل بين التشكيليين جعلت من العسير على أغلبهم أن يعبروا عن شىء آخر غير ذواتهم فى الحدود الضيقة : بسبب إصابتهم بالعقم الفنى :

• • •

بعد أن عرضنا أزمة الفن التشكيلى المعاصر فى مصر ، بجوانبها المختلفة بقى أن نبحث عن محاولات عبور هذه الأزمة . . فان اهتمام الدولة بالفنون قد شمل الفن التشكيلى . . كما أن هناك من تنبهوا إلى لبها ، وبذلوا جهداً فردياً للمساهمة فى حلها : ولا شك أن وضوح الرؤية يمكننا من اقتراح الحلول المثمرة .

صبحى الشارونى

أحدث ما ظهر

أحدث كتاب لرينولد نيبور :

إن المقالات الرئيسية فى هذا الكتاب الذى صدر فى أوروبا حديثاً والتى تدور حول « طبيعة الإنسان وحياته المجتمعية » هى بمثابة الموضوع العريض والعميق معاً الذى توفر عليه الكاتب الكبير رينولد نيبور طوال حياته . فالمقال الذى عنوانه « طبيعة الإنسان وحياته المجتمعية » عبارة عن مسح نقدى للنظريات السياسية كافة ، من مثالية وواقعية . والفصل الذى عنوانه « قبلية الإنسان باعتبارها مصدراً لإنسانيته » تتابع تاريخ التناقض الإنسانى بين النزعة الإنسانية العالمية الشاملة ولا إنسانية الإنسان لأخيه الإنسان ، والمقال الثالث فى هذا الكتاب عن « ذاتية الإنسان بين الأنانية والغيرية » تتناول ظاهرة العلاقة المعقدة بين نزعتى الخلق والطموح .

ولعل أهم ما يميز هذا الكتاب إلى جانب فصوله المثيرة التى تتناول مثل هذه الموضوعات ، هو تلك المقدمة الأدبية الرائعة التى تتناول سيرة حياة المؤلف وتترجم له ترجمة ذاتية ، ففى هـذه المقدمة التى جعل المؤلف عنوانها «منظورات متغيرة » يقدم لنا وصفاً دقيقاً ورائعاً لكل الرؤى والأفكار التى احتلت جانباً من حياته الفكرية وارتسمت على صفحات ذهنه ، وذلك طوال حياته القرائية والكتابية. ولاشك أن هذا الكتاب بموضوعاته العميقة ومقدمته الأدبية سيكون واحداً من الكتب الهامة التى أسهم بها نيبور فى بناء عالم أفضل تذوب فيه أزمة الإنسان المعاصر ؛

أول مسرحية لجيمس بولدوين :

« العدالة . . العدالة هى الشيء الذى نريده ، وهى الشيء الذى إن لم يعط لنا فسنحصل عليه ، وإن لم نحصل عليه اليوم بالسلم فسنحصل عليه غداً بالنار » . . النار فى المرة القادمة هو عنوان الرواية الشهيرة للكاتب الأمريكى الزنجى جيمس بولدوين والتى ترجم فيها لمأساة الوجود الزنجى فى الولايات المتحدة. والكاتب هنا فى أول محاولة مسرحية له « إخوان المستر شارلى» يعود إلى ما سبق أن ترجمه فى عمل روائى ليجسده فى عمل درامى . . فى مأساة . . . فما هو الستار يرفع ثم يسدل على طلقتين فارغتين يطلقهما رجل أبيض من الجنوب على شاب زنجى ، القاتل تاجر أمريكى ارتكب جريمته لإهانة لحقت زوجته من القتيل فصرعه وانحنى على جثته وهو يصيح : « ليلقى كل زنجى منكم مصرعه ، ليلقاه كما لقيه هذا الزنجى ووجهه إلى الأرض » . أما الضحية فشاب موسيقى عائد من الشمال إلى مسقط رأسه فى الجنوب . . . إلى هارلم ، وإنه ليصيح وهو يلقى مصرعه : « لسوف نتصالح مع الحقد . . ومع النار » .

ولكن المسرحية تنتهى بمصالحة مع شيء آخر ، شيء آخر هو المسئول عن هذا الوضع التعس الذى وجد فيه كل من الأبيض والأسود، فجيمس بولدوين أصبح على يقين تام بأن على السود الأمريكيين أن يجاهدوا لإصلاح المجتمع الذى ينتمون إليه بشكل أو بآخر ، فليست البطولة فى الهجرة ولا فى الانسحاب ولكنها فى الصمود والنضال وإنه ليصيح بأعلى صوته أنه « أقرب إلى أى أمريكى مهما كان لونه ، من أى شخص آخر غير أمريكى حتى لو كان أسود » .

كتاب عن ناتالى ساروت :

صدر عن دار جاليمار كتاب جديد تتناول فيه كاتبته ميميكا كراناكى وإيثون بيلمال حياة وأعمال واحدة من أقطاب الرواية الجديدة فى فرنسا هى الروائية الشهيرة ناتالى ساروت .

وقد حدد الكتاب مكانة ناتالى ساروت ووضعها فى تيار الرواية الجديدة كما بين كيف تطورت أفكارها وفنها منذ بدأت تكتب الرواية إلى الآن .

أما أفكارها فقد كونتها من خلال استماعها وسرقتها لأفكار الآخرين وكان ذلك فى عام ١٩٣٢ ؛ ولكنها بدأت بعد هذا التاريخ تسقط هذه الأقنعة واحداً بعد الآخر حتى ظهرت على طبيعتها بعد أن أفادت من التشكل والتلون اللذين عمقا فيها الحقيقة الكامنة وراء وجودها المتفرد .

وأما فنها فقد أكلت به الطريق الذى سار فيه دوستوفيسكى وبروست من قبل وهو تسليط الضوء على تيار السلوك الداخلى الذى يولد الأفعال والأقوال والكشف بعد ذلك عما وراء الحديث فى نفس اللحظة التى يتكون فيها هذا الحديث ويتبلور .

وناتالى ساروت استطاعت بحق أن تجدد الهواء الذى كان التحليل النفسى العميق يتنفس فيه، وذلك بإدخال عناصر جديدة من التحليل أكثر تركيباً وأشد تعقيداً بحيث أصبح « ما قبل اللغة » أهم من اللغة نفسها . وساروت منذ كتبت « الدائرة » إلى أن انتهت من كتابة « فاكهة من ذهب » لم تكف عن الاهتمام بالإنسان وبمصير الإنسان !

بين توفيق الحكيم ويحيى حقي

دراسة مقارنة

سمير وهبي



ت . الحكيم



ى . حقى

● « إن قوة أوروبا فى العقل ، تلك الآلة المحدودة التى يجب ملؤها بالإرادة . أما قوة مصر ففى القلب الذى لا قاع له . ولهذا كان المصريون القدماء لا يملكون فى لغتهم القديمة لفظاً يميزون به بين العقل والقلب » . توفيق الحكيم

● « فى بعض الأحيان يمر بركوبته وسط هذه الحقول وتشمله بعطرها ، فينسى همومه وثقالة الصيد ، ويسرح ذهنه ، ويشعر أن ما بينه وبين الله قد عمر من جديد » . يحيى حقى

فى ثلاثة مواضع على الأقل فى مؤلفاته تحدث يحيى حقى عن توفيق الحكيم ، زميله فى مدرسة الحقوق السلطانية حيث درس الاثنان القانون فى السنوات التى سبقت تخرجهما بنفس الدفعة سنة ١٩٢٥ .

وصف يحيى حقى زميله بأنه « تلميذ يلبس دون سائر الطلبة طربوشاً قصيراً جداً ، غليظ الأسنان ، جاحظ العينين شيئاً قليلا ، يجلس معتمداً ذقنه على قبضة يده ، ونظرته شاردة ، وذهنه سارح ، ملابسه نظيفة ، ياقته منشية . . قلما يكلم أحداً من زملائه . كنت أقول لنفسى هو لا ريب أحد الأبناء المرفهين يأتى المدرسة لا للجهاد وفصد العرق ، بل للفرجة والترويح عن النفس ، سواء لديه نجح أم لم ينجح » (خليها على الله ص ٣١) .

وعندما جمع يحيى حقى فى عام ١٩٦١ مقالاته النقدية وأصدرها فى كتاب عقب على مقال قديم له نشرته له مجلة « الحديث » بحلب فى عام ١٩٣٤ بكلام عن زميله القديم فى مدرسة الحقوق . ويتناول هذا المقال نقداً لاذعاً لقصة « عودة الروح » ولمسرحية « أهل الكهف » . وجاء فى هذا التعقيب ما يأتى : « يذكرنى هذا المقال بالسنة النهائية لى فى مدرسة الحقوق . عام مضى بأكمله وليس بينى وبينه إلا أقل من نصف متر . ومع ذلك لا أذكر أننى كلمته أو حييته ؛ شاب نحيل ، أصفر الوجه ، بارز العينين ، صموت ، على رأسه أقصر طربوش فى الفصل !

ولو قيل لى يومئذ إن جارك هذا سيصبح نجماً فى سماء الأدب ، لاستخففت بالنبوءة ولاستهزأت بالقائل . وكنت أحكم سراً وأقول إنه شاب أبله ، ولا أدرى لماذا كان طربوشه القصير دلالة مؤكدة عندى على أنه من أولاد الذوات المدلعين ! » . (خطوات فى النقد ص ١٠٧) .

ومرة ثالثة ، خص حقى زميله بفصل كامل — هو الفصل السادس — من كتابه « فجر القصة المصرية » ، حيث أرخ للقصة المصرية ، القصيرة منها والطويلة على حد سواء ، مبتدئاً بالدكتور محمد حسين هيكل ومنتهياً بتوفيق الحكيم . وقد أتى حقى فى هذا الفصل بنفس المقال الذى نشره فى مجلة الحديث (حلب — ١٩٣٤) والذى سبقت الإشارة إليه.

أنتم أمل مصر

ونود أن نشير هنا إلى مكانة مدرسة الحقوق فى تخريج زعماء السياسة . ورد فى الجزء الثامن من كتاب « أدب المقالة الصحفية فى مصر » للدكتور عبد اللطيف حمزه (ص ١٢) ما معناه أن الزعامة فى القرن الماضى توشك أن تنحصر فى الأزهر ، وفيه كان يتعلم رواد هذه الأمة وقادتها من أمثال رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده وعبدالله النديم وعلى يوسف وإبراهيم المويلحى وسعد زغلول . بيد أنه منذ أواخر القرن الماضى انتقلت هذه الزعامة من الأزهر إلى مدرسة الحقوق . وإذ ذاك ظهر فى ميدان القيادة مصطفى كامل وأحمد لطفى السيد وأمين الرافعى . ومن بعدهم مصطفى النحاس ومكرم عبيد ونجيب الهلالى وعشرات آخرون .

ولنا أن نتصور مشاعر الشابين الصغيرين : يحيى محمد حقى وحسين توفيق إسماعيل الحكيم ، وهما فى حداثة سنهما وقد ملأت الآمال جوانحهما

بمستقبل زاهر . وقد حدث الأستاذ يحيى حقى كاتب هذا المقال بأن مدرسة الحقوق لم تكن تقبل سوى عدد قليل ، قلما يصل إلى الخمسين ، من الذين حازوا أحسن الدرجات فى امتحان البكالوريا . ولما كان ترتيبه الأربعين على عموم الناجحين فى القطر ، فقد قيدت المدرسة اسمه ضمن المقبولين فيها . وإننا لنتصور الزميلين وقد قضيا سنوات أربعاً وسط صفوة من الطلبة النابهين وقد سرى بين الجميع تيار يشدهم معاً ويقول لهم : أنتم أمل مصر ، وأنتم قادة مستقبلها !

وللقصصى النابه المرحوم صلاح ذهنى قصة قصيرة عنوانها « مانيكان » بها فقرة تصور الجو الجامعى الذى عرفه فى عام ١٩٣٠ وهو جو لا يختلف كثيراً عن جو مدرسة الحقوق قبل خمس سنوات عندما كان حقى والحكيم طالبين فيها . كتب صلاح ذهنى يقول :

« كنا ونحن طلاب فى كلية الحقوق ، نقطع أوقات الفراغ بين الدروس فى الرياضة بحدائق الأورمان . . ومع تعودنا هذه الرياضة فانها لم تكن تخلو من تسلية دائمة لنا ، فقد كنا نشغل أنفسنا خلالها بالتحدث فى المواضيع الخطيرة التى يتردد ذكرها فى الصحف ، شأننا فى ذلك شأن كل طلاب الحقوق أول عهدهم بالدراسة ، حين تداعبهم آمال المستقبل الباسم وتمنيهم أخطر مناصب الدولة ، ويتحول جزء من هذه الآمال إلى حقائق واقعة ميدانها الوحيد نفوسهم وخواطرهم فيشعرون أنهم جزء من دولاب الحياة فى الأمة . وبهذا الشعور كانوا يبيحون لأنفسهم أن يعالجوا كل مشاكل المجتمع بوسائل السياسة ، فينتقدون الزعماء ويناقشون المبادئ ويرسمون الخطط فى حماس المسئول ودقة المحاذر » .

ففى هذا الجو المفعم بالآمال عاش الاثنان أربع سنوات مع زملاء عديدين تخرجوا معهما فى نفس الدفعة (عام ١٩٢٥) ، وقد ذكر يحيى حقى منهم اسم اثنين فى (خليها على الله ص٣١) هما عبد الحكيم الرفاعى وحلمى بهجت بدوى . ويمكننا إضافة أسماء أخرى هى : طه السيد نصر ، عبد العزيز بدر وعبد الكريم أبو شقة .

وبالرغم من أن حقى والحكيم كانا زملاء دراسة ، إلا أن الصداقة لم تربط بينهما . ويقول حقى : « وبالرغم من طول تأملى له — كأن شيئاً يجذبنى نحوه — لم أسع إلى مخالطته أو التعرف إليه . وأذكر أننى ما سمعته قط يذكر لأحد مفاخراً أنه يؤلف المسرحيات وكان قد فعل وهو ما يزال طالباً معنا » (خليها على الله ص ٣١) .

ومن أين لزملائه الطلبة أن يعلموا أن هذا الشاب الصموت الذى يعرفونه باسم توفيق الحكيم هو نفسه « حسين توفيق » مؤلف الروايات التى كانت تمثلها فرقة زكى عكاشه على مسرح الأزبكية فى عام ١٩٢٣ ؟ ومن أين لهم أن يعرفوا عنه شيئاً وهو صاحب شخصية منطوية وقد وصفه حقى بقوله : ولقد خدعنى توفيق الحكيم عن نفسه بصمته وحيائه وعزوفه عن الناس وتهيبه من الغرباء »

ونظراً لأن الحكيم لم يخالط حقى رغم زمالتهما ، فلم يعلم أن يحيى يهوى الأدب الرفيع مثله ، وقد ورث تلك الهواية من محيطه العائلى ، إذ كان عمه محمود طاهر حقى أديباً مرموقاً له روايات وقصص مثل « عذراء دنشواى » و « غادة حانا » و « غاديات رائحات » ، كما أن أخاه الأكبر إبراهيم حقى كان من المحررين الذين كتبوا فى « السفور » ، تلك المجلة التقدمية التى أنشأها عبد الحميد حمدى فى عام ١٩١٧ لتكون منبراً عالياً لدعاة التحرر الفكرى واستيراد الثقافة الغربية والتحرر من التقليد والبحث عن أدب مصرى صميم مع تطوير الأسلوب .

ولم يكن توفيق الحكيم يعلم أن زميله يحيى حقى

أحد المواطنين على اجتماعات « المدرسة الحديثة » التي ضمت شباناً في مثل سنه ، أو أكبر قليلا منه أخلصوا أشد الاخلاص للأدب ، مثل إبراهيم المصرى وحسين فوزى ومحمود طاهر لاشين وحسن محمود وأحمد خيرى سعيد ، ومحمود عزمى .

الريف المصرى فى أدبهما

غير أن أهم نقطة لقاء بين يحيى حقى وتوفيق الحكيم هى أن كليهما عمل بعد تخرجه فى الريف المصرى ، ثم سافر كل منهما إلى الخارج وعادا بعد أن تطعمت روحهما بالثقافة الأجنبية . ولا ننسى عكوف كل منهما بعد ذلك على تدوين انطباعاته .

وعقب التخرج مباشرة ، عمل الاثنان فى النيابة العامة . وكان عليهما أن يتعقبا الجريمة فى أشخاص المتهمين . ثم انتقلا إلى الأرياف ، فظل توفيق الحكيم محتفظاً بوظيفة النيابة . أما يحيى حقى ، فقد عمل معاوناً للادارة فى منفلوط . وأتيح للاثنين أن يمتزجا بأهل القرى المصرية . وهنا نقطة لقاء تهمنا أشد الاهتمام ، وهى كيفية وصف كل منهما للريف المصرى .

فعل ذلك توفيق الحكيم فى كتابه « يوميات نائب فى الأرياف» (١٩٣٧) إذ سجل تجربته الشخصية فى خدمة الحكومة كوكيل للنائب العام . أما يحيى حقى ، فكتب « خليها على الله » (١٩٥٩) . وكلا الكتابين نشر مسلسلا على حلقات . الأول فى مجلة « الرواية » التى كانت تصدر عن دار « الرسالة » فى مجلد السنة الأولى (١٩٣٧) . والثانى فى جريدة الجمهورية فى النصف الأول من عام ١٩٥٩ . ومن المصادفات ، أن المقالات المسلسلة جمعت فى كتاب ، فى نفس سنة النشر ، بمجرد الانتهاء من كتابتها. وقد أفلح الاثنان فى اظهار الهوة السحيقة التى تفصل الحكومة عن الشعب فى زمن كان الحكم فيه جائراً أشد الجور .

ولما كان عمل الاثنين هو تطبيق القانون ، فقد عرفا الناس عن قرب ، خاصة وأن القانون يرتبط كل الارتباط بالمصالح الفردية . وسجل الاثنان عدم فهم الشعب للقانون ودهشة الناس من أحكامه الجائرة . فلم يدركوا مثلا الفائدة من تسجيل الكلاب « زى الأطيان » (يوميات ص ٤١) أو السبب الذى من أجله لا يستطيع الفلاح أن يزرع قطناً فى أكثر من ثلث الزمام (خليها على الله ص ١١٣) .

حدث أن سيارة كبيرة كانت تحمل أكياساً ضخمة مملوءة بمختلف الملابس القطنية والصوفية من معاطف وسُتر وسراويل ، وكذلك أنواع من الأحذية الجلدية لحساب متجر فى القاهرة ، وكانت تجتاز ليلا بكل هذا جسر التُرعة . فسقط منها فى الماء كيس كبير ملىء بألوان الملابس . ولبث الكيس فى أعماق التُرعة حتى انخفض منسوبها وانحسر الماء عن البضاعة ، فهرعت تلك البلدة العارية إلى ذلك الكنز وتسابقت الأيدى إلى الكيس الراقد فى الطين .

ومضت البلدة التى تجرى فى الطرقات فرحة مهللة « الكساوى فى البحر .. الكساوى فى البحر ! »

إلى أن رآهم رجال الحفظ واستكثروا عليهم النعمة وعدوها بالنسبة لهم « ممنوعات » ، وحوكموا وخرجوا جميعاً فى صف طويل وفى ذيلهم رجل يقول هامساً :

— يحبسونا لأن ربنا كسانا ! (يوميات ص ٧٦) .

ولم يفهم هؤلاء المحرومون تصرف الحكومة التى لا تترك رحمة الله تنزل بهم !

ونجد حقى والحكيم ماهرين فى السخرية بالأساليب البلاغية التى يستخدمها رجال الحكومة فى مكاتباتهم ، مثل بلاغ العمدة الذى ينتهى بهذا الكلام : « والفاعل مجهول وبسؤال المصاب لم يعط « منطقاً » وحالته سيئة ولزم الاخطار (يوميات ص ١٣) .

وبنفس الطريقة نكاد نرى أسارير يحيى حقى تنفرج وهو يستمع إلى كلمة « استرحام » التى يستخدمها الفلاحون فى مخاطبتهم للسلطات . ولعله أعجب بها أيما اعجاب ، لأنه استخدمها استخداماً واقعياً فى إحدى قصصه ، هى « قصة فى عرضحال » (من مجموعة أم العواجز — ص ٩٩) .

والكاتبان أحبا الحيوانات كل الحب ، وخاصة الحمير . وليحيى حقى فى مذكراته عشرة فصول قصيرة عنها (خليها على الله ص ٧٠ — ٨٩) ، عناوينها كالآتى : وجدت سعادتى مع الحمير — حمار الأجرة — الحمير درجات — مدرسة الحمير — حمير القاهرة — لصوص الحمير — نكت الحمارة — السرك وحماره — الطبيب البيطرى . وجميعها غنية بذكرياته مع هذا الحيوان .

وللحكيم مؤلفات كاملة ملأها بأحاديث مع حماره . وقد عرفنا فى « عصفور من الشرق » أنه ابتاع حماراً صغيراً وأسكنه معه فى الفندق . وفى « حمار الحكيم » وجدنا هذا الحمار يتفلسف ويتحدث عن الفن وفى السياسة كلاماً فيه حكمة وحصافة . كذلك فعل فى كتابه « حمارى قال لى » .

• • •

وبفضل إقامتهما فى الريف ، عرف الكاتبان المظالم التى يعانى منها الفلاح وعرفا الألاعيب والحيل التى يتعرض لها أهل الريف . وكتاباهما مليئان بالنوادر ، مثل حكاية الفلاح الذى اغتصب دجاجة من امرأة غلبانة (خليها على الله ص ١٢٠) أو طبيب المركز الجشع ونهمه للمال (خليها على الله ص ١٢٢) أو القاضى الشرعى الضلالى الذى يتلهف على قبول الهدايا ، بل ويطلبها دون حرج (يوميات ص ١٤٧) .

• • •

ومهما توافرت الأمور المسلية فى الأرياف ، فان الحكيم ضيق الصدر هناك ، لأنه يعيش مع « الجريمة فى أصفاد واحدة » (ص ٧) . أما يحيى حقى فهو أسعد حالا ، لأنه يحب المجرمين ويطلق عليهم صفة الأصدقاء ، إذ أنه شغوف بعمله . وحتى وهو فى الأرياف ، كان ينظر إلى القرية المصرية نظرة مختلفة عن نظرة الحكيم الذى يضيق بالإقامة هناك ويحلم باليوم الذى سيهرب منها . كتب الحكيم يقول :

— « أنا روحى طلعت خلاص ! زهقت من حاجة اسمها أرياف ! زهقت من أصناف اللبد » (ص ١٨٣) . وفى صفحة أخرى : « أنا اشتقت لمصر ! نسيت شكل عاصمة بلادى . أحب يا ناس أغير نوع الجريمة وأشتغل مع مجرمين لابسين سترة وبنطلون ! » .

وهو دائم الشكوى ، سواء هو أو زميله الذى يتقاسم معه العمل من الوحدة القاتلة (ص ٦٥) ، ويتبع هذا السأم بوصف شنيع ، ولو أنه واقعى للقرية المصرية بطينها وفضلات بهائمها (ص ٦٦) .

القضاء فى أدب الاثنين

ويتفق يحيى حقى وتوفيق الحكيم فى النظر إلى شدة القوانين والظلم فى تطبيقها . وفى سخرية لاذعة ، يروى الحكيم كيف يتصرف القاضى فى مائة وعشرة قضية ، مفروض عليه أن يحكم فيها فى جلسة واحدة ، لأنها مدونة فى الرول أمامه . وكان على توفيق الحكيم أن يحضر فيها بصفته ممثلا للنيابة العامة . وهو يصدم إذ يلمس أن القانون المصرى « مستورد » . حكم القاضى مرة على متهم بغرامة لأنه غسل ملابسه فى الترعة . فسأله المتهم :

— وأغسلها فين ؟

فتردد القاضى وتفكر ولم يستطع جواباً ، ذلك

لأنه يعرف أن هؤلاء المساكين لا يملكون فى تلك القرى أحواضاً يصب فيها الماء فى الأنابيب (يوميات ص ٣٩) .

واضطر يحيي حقى مرة أن ينفذ القانون قسراً بأن اقتلع القطن المزروع فى أكثر من ثلث الزمام (خليها على الله ص ١١٣) ، والناس حوله لا يفهمون لأنهم لو تجرءوا هم وقلعوا عوداً من زراعة جيرانهم لساقتهم فعلتهم إلى السجن !

• • •

ولمس الكاتبان امتداد الخصومات الحزبية والسياسية إلى الأرياف . وصف الحكيم حالة قاضى نقلته الحكومة إلى أقاصى الصعيد ، لأنه أفرج فى قضية معارضة عن متظاهرين ضد الحكومة ، مع أن هذا القاضى كان من المحايدين البعيدين عن الأحزاب وعن السياسة (يوميات ص ١٤٦) .

أما الفساد المتغلغل ، فنجد صور التحايل والدجل قد سجلها الكاتبان بالتفصيل . آخر ما يفكر فيه الموظف العمومى هو راحة الشعب .

يحكى يحيي حقى قصة لأوراق ظلت معطلة لأنها تنقص ورقة تمغة (خليها ص ١١٦) أو القاضى الذى يضبط مواعيد انتهاء الجلسة على موعد قيام القطار . ولما كان القاضى متعوداً الركوب على آخر لحظة فهو فى اسراعه لم يفقد ثباته الداخلى ولا اطمئنانه وتناول معطفه الأبيض ووضعه على ذراعه وسلم علينا وانصرف إلى المحطة فى شبه ركض ، وإذا كاتب النيابة يدخل مسرعاً ببعض الملفات وخلفه عسكرى يسحب مسجوناً والكاتب يصيح :

— « القاضى مشى ! » عندنا معارضة فى أمر حبس معروضة على حضرة القاضى .

فقال له توفيق الحكيم : الحق القاضى على المحطة قبل ما يركب .

فصاح الكاتب فى العسكرى : هات المسجون يا شاويش واطلع على المحطة .

وهرول الجميع : الكاتب والجاويش والمسجون فى ذيل حارسه مربوطاً فى السلسلة كأنه كلب . وجروا كلهم خلف القاضى الراكض . وهذا منظر مألوف لأهل البلد فى يوم الجلسة ، فان المعارضات المتأخرة والتجديد لأوامر الحبس تنظر وتمضى فى « بوفيه » المحطة قبل قيام القطار بدقيقتين . ويتحرك القطار وقدم القاضى ما زالت على الرصيف والأخرى فى العربة الأخيرة وهو يقول :

— رفض المعارضة واستمرار حبس المتهم .

فيدون الكاتب منطوق الحكم فوق رخامة مائدة البوفيه ، بينما يتسلم القاضى من شعبان الراكض خلف القطار المتحرك سلال البيض والزبد واللحم ، والحاجب يصيح بأعلى صوته : « اللحم يا بيه من بيت اللوح وبيت الكلاوى » (ص ٩٩ اليوميات) .

ولا تخلو المحاكم من كتبة عندهم خبرة طويلة بالاجراءات القضائية حتى أنهم يعرفون فى بعض التفاصيل أكثر من رجال القضاء أنفسهم .

وقد سمع توفيق الحكيم أحد السكرتيرين يقول له مشيراً إلى بعض كبار رجال القضاء : « علمناهم الشغل ومشوا وارتفعوا وبقوا قضاة ومستشارين ، والواحد منا واقف فى مطرحه لا يكبر ولا يصغر» (يوميات ص ٧٠) .

نفس هذه الملاحظة نجدها عند يحيي حقى وقد رواها فى رواية « صح النوم » فى معرض حديثه عن الزبال الذى يكنس الشوارع وينسب كل الفضل إلى نفسه (ص ٩١) ، إذ يعتبر نفسه أهم من غيره من الموظفين !

والبلاغات الكاذبة يسخر منها الحكيم بقوله : « الفلاح يخرج إلى سوق الخميس من كل أسبوع يبيع كيلة ذرة ليشترى قليلا من السكر والشاى

ويملأ زجاجة السبرج ويستكتب أحد الكتبة العموميين « بلاغاً » أو « عريضة » ضد مأذون الناحية أو العمدة أو وكيل الخفر . ولعل هذا أصبح بنداً ثابتاً فى ميزانية كل خارج إلى السوق من هؤلاء الفلاحين (يوميات ص ١٧٤) .

نفس الموضوع يلمسه يحيى حقى حتى أنه ليبدأ قصة « البوسطجى » بعريضة تلو العريضة يرسلها عبد السميع وهدان ، عمدة كوم النحل ضد عباس أفندى حسين ، موظف البريد .

موقفهما من الموت

ترى ما موقف الكاتبين أمام الموت ، خاصة وقد اشتركا فى جنايات قتل وشهدا تشريح الجثث ؟

يقول الحكيم يصف زميلا جديداً :

« ما الذى روعه ؟ أهو منظر العظام فى ذاتها ، أم فكرة الموت الممثلة فيها ، أم المصير الآدمى وقد رآه أمامه رأى العين ؟ ولماذا لم يعد منظر الجثث أو العظام يؤثر فى مثلى وفى مثل الطبيب . وحتى فى مثل اللحاد أو الحراس هذا التأثير ؟ فهى لا تعدو فى نظرنا قطع الأخشاب وعيدان الحطب وقوالب الطين والآجر . إنها أشياء تتداولها أيدينا فى عملنا اليومى . لقد انفصل عنها ذلك « الرمز » الذى هو كل قوتها (اليوميات ص ١١٢) .

ويرى حقى فى الموت رهبة وأسراراً ، بل وفلسفة . ففى رواية « صح النوم » نعرف أن صاحب الخمارة قد انقلب فى آخر أيامه لحاداً . كان يحب عمله فى الخان لأنه يحب الناس ويريد أن يعاشرهم وهم على الفطرة . وهذه المهنة التى أرادها تجعله يرى الناس على حقيقتهم عراة كما ولدتهم أمهاتهم (صح النوم ص ١٥) .

ولما تغيرت الحال بصاحب الخان ، اختار مهنة التربى لأنه أراد أن يرى الناس بغير كبرياء ، وقد أسلموا أنفسهم إلى الرقاد الأخير (صح النوم ص ١٠٣) .

ويحيى حقى قد اضطره عمله إلى حضور عمليات التشريح . وكان يتألم عندما يرى الطبيب يستهتر بكرامة الميت ويعبث فى كل جزء فى جسمه بطريقة لا تفيد التحقيق شيئاً . كل ذلك فى نظير الأجر الإضافى (خليها على الله ص ١٣٠) . فهذا رجل مات من رصاصة دخلت بطنه . وكان المنتظر أن يقتصر التشريح على فتح جوفه وتتبع هذه الرصاصة ولكن الطبيب فى كل مرة يأمر الحلاق بأن ينشر الجمجمة بمنشار ، فيتهتك المخ ويتساقط على الأرض فيجمعه الحلاق بيده ويعيد تعبئته فى الطاسة !

وما دمنا نتكلم عن المخ ، ذلك الجوهر الذى يحتوى على ذكاء الإنسان ، بل وكرامته أيضاً ، فيجدر بنا أن نراجع تلك الصفحة الرائعة التى صورها لنا توفيق الحكيم وهو يحضر تشريح جثة آدمية لأول مرة . رجل أصيب فى دماغه بعيار نارى أطلق عن قرب ، فكسر الجمجمة وهتك الجدار الأيمن للأذن حتى برز جزء من جوهر المخ . وبعد نزع الفروة (يقصد فروة الرأس طبعاً) جعل الطبيب يبحث بأصبعه عن الرصاصة فلم يجد شيئاً واستمر فى البحث حول تلك المنطقة القريبة من الجرح ، فلم يعثر للرصاصة على أثر . حتى إذا استاء الطبيب أخيراً صاح وهو يخرج المخ :

— « وعلى ايه ؟ آدى مخ الراجل بحاله . . » .

وأخرج بكلتا يديه كل ما فى الجمجمة حتى أخلاها فأصبحت مثل « السلطانية » النظيفة وقسم هذا المخ أقساماً أربعة أعطى كلا من معاونيه قسما وكلفهم أن يبحثوا عن المقذوف بحثاً جيداً ، فجعلوا « يلغوصون » بأصابعهم فى هذه المادة التى يعزى إليها كل نبوغ الإنسانية ، حتى صيروها شبه سائلة كالمهلبية ! (يوميات ص ١٦٩) .

اهتمامهما بالمشاكل القومية والفكرية

ونقطة لقاء أخرى بين الحكيم وحقى هى أن الاثنين لم يشتركا فى السياسة الحزبية . ولكن هذا لا ينفى أنهما لم يهتما بالمشاكل القومية والفكرية .

ورغم التصوير الشائع لتوفيق الحكيم بأنه شخص يعيش فى برجه العاجى ، فالحقيقة أن هذا الكاتب الفنان قد ساهم بكثير من آرائه ونقده ، فهو مصلح ولكن « من منازلهم » أو من أبراجهم . وعلى هذا الأساس التصقت به تهمة العزلة البيروقراطية ، لأنه لم ينزل إلى الشارع فى كفاحه .

ويحيى حقى لم ينتم إلى حزب سياسى وإن كان ينتسب « فكرياً » إلى حزب الأحرار . وسماحة نفسه جعلته رجلا يعيش بلا حدود سياسية ، غير أنه بعد نكبة ١٩٤٨ لمس خطورة الأخطبوط الإسرائيلى ، ووقف منه موقفاً حاسماً . ومما جعل يحيى حقى بعيداً عن الأحزاب ، أنه كان يعمل بالسلك الدبلوماسى واضطراره إلى الإقامة مدداً طويلة فى الخارج .

وقد يكون من الغرابة أن هذين الأديبين كانا لا يمتان إلى السياسة ، فى زمن لم يكن يوجد فاصل بين الأدب والسياسة . فالجيل الذى سبقهم كان كتابه سياسيين ، مثل المازنى وطه حسين والعقاد وعبد القادر حمزه ، وحسين هيكل ، وأحمد لطفى السيد ومحمود عزمى ولم ينج من هذا الجيل كله سوى أديبين اثنين هما محمود تيمور وحسين فوزى .

ويبدو أن للسيدة زينب شفاعات خاصة بالنسبة للكاتبين . وكما أن نجيب محفوظ يحب لرواياته أن تدور فى حى الحسين ، فان للسيدة زينب مكانة خاصة بالنسبة ليحيى حقى وتوفيق الحكيم .

و « قنديل أم هاشم » أقصوصة طويلة يلعب فيها مقام السيدة زينب دوراً كبيراً . وليحيى حقى أيضاً قصص أخرى تدور حوادثها فى ميدان السيدة، مثل قصة « أم العواجز » ، ذلك لأن حقى ولد فى هذا الحى وترعرع ولمس إيمان الشعب ببركة الست.

كذلك فعل توفيق الحكيم ، لأنه عاش سنوات مراهقته فى حى السيدة زينب عندما كان طالباً بالمدرسة الثانوية ، إذ جاء إلى القاهرة ليعيش مع أعمـــامه .

وفى أماكن متفرقة من « عودة الروح » ، نجد كلاماً كثيراً عن بركة الست ، لأن اسمها على لسان الجميع . ونلتقط هنا موقفين . الأول من الفصل التاسع (فى الجزء الأول) عندما مضت الأسطى شخلع تتبعها حاشيتها . وكانت تشيعهن نظرات الرجال وبسمات المدعوين وكلمات الاطراء والمغازلة والتنكيت التى تعلو من بين الجموع : يا سيدى . . يا سيدى . . كده كده . . وسع يا جدع انت وهوه نظرة يا أم العواجز . .

وفى الموقف الثانى تلمس ما للسيدة الطاهرة من سحر فى نفس محسن (نهاية الفصل الحادىعشر من الجزء الثانى) . إنه يجتاز محنة نفسية بعد حب فاشل ويقول الحكيم : « ابتسم الفتى ابتسامة مرة ونظر إلى السماء نظرة الساخط الثائر وكأنه يقول صائحاً فى أعماقه : أرجع إلى ما كنت قبلا ؟ نعم إنى عشت من غير حب وعشت سعيداً . . ولكنها سعادة الأعمى الذى لم ير الجمال ولم ير النور ولم ير الحياة . ولكنك فتحت أعين الأعمى وجعلته يبصر وينبهر . . فهل تحسب إذا أرجعته بعد ذلك إلى ظلامه الأول مستطيعاً أن يجد سعادته الأولى ؟

ورأى محسن نفسه فجأة فى ميدان السيدة ، فارتعد إذ ذكر أنه مضطر للعودة إلى المنزل حيث يجلس أعمامه . واسود الميدان فى بصر محسن فلم يشعر إلا أنه اتجه إلى المسجد . . وسار على بساط الجامع حتى بلغ المقام فانزوى فى ركن من أركان

الضريح المظلمة التى لا يأتيها النور إلا من نجف كبير يتدلى من أعلى تلك القبة الضخمة الشاهقة . وتناول محسن بيده قضبان الحاجز النحاسية وجعل يهمس ملهوفاً من صميم قلبه بصوت عصبى متقطع : « يا سيدة زينب . . يا سيدة زينب . . يا سيدة زينب ! » .

ونلمس مما تقدم شدة إيمان الصبى فى شفاعة أم هاشم ، ونعرف أن محسن فى « عودة الروح » ليس هو إلا توفيق الحكيم . وحتى إذا ما كبر وسافر إلى فرنسا وتصادمت روحانية الشرق بمادية الغرب ، كتب « عصفور من الشرق » وأهداه إلى « حاميتى الطاهرة السيدة زينب » .

أليس فى هذا الموقف الأخير ما يعيد إلى أذهاننا تجربة إسماعيل ، بطل « قنديل أم هاشم » ، فقد جعله يحيى حقى فى بدء عهده مؤمناً بكرامات الست ، ثم ذهب إلى انجلترا وعاد كافراً بالشرق وبالدين ، ثم تحدث فى نفسه مصالحة عاد بعدها إلى مقام الست تائباً مستغفراً .

• • •

من الريف إلى مصر

قلنا إن الحكيم كان ضيق الصدر باقامته فى الأرياف لأنه لمس الوحدة القاتلة ولم يجد متنفساً لهذا الضيق إلا فى القلم . ولكنه حتى فى الكتابة نجده غير مرتاح ، فهو « يلقى » الكلام ، لا يكتبه :

— « أنا فى منزلى حيث خلعت ملابسى وخلوت إلى نفسى وأخرجت كراسة يومياتى ألقى فيها هذا الكلام الذى لا أجد من أفضى به إليه فى هذا الريف . إن القلم لنعمة لأمثالنا ممن كتبت عليهم الوحدة » (ص ٩٠) .

أما يحيى حقى ، فيختلف اختلافاً جذرياً عن توفيق الحكيم ، لأن حقيقة الريف فى الصعيد لا تفزعه فقط . وهو يعرف أن معظم بلاده رغم غناها محرومة من الماء والنور ، ويعرف أنباء زحف العقارب ، إن سلم منها فراشك كمنت لك فى حلق القلة أو كوز الزير . ويوم ذهب إلى الصعيد ، كان لا يعرف الفرق بين القمح والذرة فى الحقل (ص ٣٤ خليها) .

وبروح سمحة ، ساحرة ، خالط يحيى حقى الفلاحين وتعلم الشىء الكثير منهم . ويعترف بتواضع يمس القلب بأن لنقله إلى منفلوط أكبر الفضل فى أن يعرف بلاده وأهله ويخالط الفلاحين عن قرب ويعيش فى الحقول بين نباتها وحيوانها ويأكل بصلها وسريسها (خليها ص ٦٩) ، غير أن هناك كسباً أكبر من هذا الكسب ، لأن العمل بالصعيد الذى أرهقه وأذاقه من عذاب الجسد والروح أشكالا وألواناً ، كان له أكبر الفضل فى معرفة أهل بلده ومشاكلها وشدة حاجته لمن يأخذ بيده من أبنائه . وأنقذه هذا الشعور من الضياع وأقامه إقامة وجد فيها السلامة وراحة القلب بقدرما فى الدنيا من سلامة وراحة قلب (خليها ص ١٧٤) .

وعلى الرغم من ضيق توفيق الحكيم بالريف ، إلا أننا نلمس فيه حباً للشعب المصرى . وهو حب متأصل فيه . نجد ذلك فى مواضع كثيرة من مؤلفاته وبالأخص فى « عودة الروح » ، فى الحوار بين المسيو فوكيه الفرنسى والمستر بلاك الإنجليزى :

« إن قوة أوربا فى العقل ، تلك الآلة المحدودة التى يجب ملؤها بالإرادة . أما قوة مصر ففى القلب الذى لا قاع له . ولهذا كان المصريون القدماء لا يملكون فى لغتهم القديمة لفظاً يميزون به بين العقل والقلب » .

وأجرى توفيق الحكيم هذا الكلام على لسان أثرى فرنسى فى حوار يكشف عن روح مصر الحقيقية (الجزء ٢ — ص ٥٢) . وهذه الأحاسيس قد فطن إليها المؤلف وأجراها فى مشاعر محسن إذ نجده فى

أماكن أخرى يحس احساسات عميقة عظيمة . غير أن عقله لا يستطيع أن يزيد على مجرد الاحساس العميق شيئاً . إن الشعور بوحدة الكون لهو الشعور بالله . لهذا كانت الملائكة والأطفال أقرب إلى الله من الرجل . كل ذلك وإن جهله محسن بعقله الناشيء عقل طالب الكفاءة ، فانه كان يدركه بقلبه وبصيرته بغير أن يعلم. كان المصريون القدماء يعلمون تلك الوحدة الكونية وذلك الاتحاد العام بين حلقات المخلوقات المختلفة . وأن رمزهم للاله بتمثال نصفه إنسان ونصفه حيوان دليل على إدراكهم أن الكون إن هو إلا اتحاد (ص ٣١ ج ٢ من عودة الروح) :

هذا بالنسبة لتوفيق الحكيم . نفس تلك المشاعر الغيبية نجدها أيضاً عند حقى . إنها مشاعر سامية ، وإن كانت نابعة من الوحل :

يرى يحيى حقى فى الصعيد سجاناً له يد سوداء تغلق الأبواب عند غروب الشمس على الإنسان والحيوان . ومع ذلك يشعر بسعادة الانطلاق إلى عالم غامض يحس بسحره وعطره (خليها ص ٩٠)،

غير أن وراء هذه السجون المادية مشاعر لا يدركها المرء إلا ببصيرته : نلمس هذا بوضوح فى الوصف الذى أجراه فى قصته « البوسطجى » . وفيه مقابلة بين شخصية « حسنى » وبين « عباس » . وكلاهما يعيش فى الصعيد الجوانى فى بلدة كوم النحل . الأول هو المحقق والثانى المتهم . ويقول عباس :

« من ساعة ما حطيت رجلى فى البلد ماطقتهاش حسيت أنى محبوس . فين مصر وشوارعها وناسها . وفين الليل مليان نور : نسوان رايحة وجاية : وحركة . ولكن هنا : أهو الشباك قدامك . بص : تلاقى إيه ؟ شوية طين مكوم وناس ونخين مقملين . وتو ما يدن المغرب كل واحد يتلم فى بيته : والعتمة ؟ يا باى من العتمة يا باى . طول الليل حمير تنهق وكلاب تعوى . أول امبارح جاموسة الجيران ماتت . . قبل ما يلحقوها بالسكين ! فضلوا يصوتوا عليها ، وهات يا لطم . . جنازة بحق وحقيق . . . مانمتش للفجر . . » .

لم يكن حسنى أقل ضيقاً بالصعيد من محدثه : كل شفاعاته أن ينقل إلى بحرى . أطل من الشباك على بيوت واطئة ، الفقير منها بالجالوص والغنى مبرقش بفتات التبن فى طوبه النيىء . كلها أقزام متزاحمة متلاصقة كأنها قبيلة متوحشة ، على رءوسها شعر الهمج ، فى تلول هشة من حطب القطن وبوص الذرة . ووصلت إلى أذنه صرخات متعالية ، بعضها للإنسان وبعضها للحيوان . لا فرق بينها . حدة الصارخ فيها واحدة،وعناد المنتهر سواء :

على أن عينيه لمحت من فوق أكوام الوقود خضرة ممتدة لا يرى فيها شيئاً بوضوح . هو حقل فول لم تظهر قرونه بعد . أزهاره فى مقتبل عمرها ، بعضها أبيض وبعضها ضارب للحمرة : كلها تهتز فى حركة خفيفة لا يستطيع أن يحس بها من رؤية القرون مهما كثرت ، بل لا بد أن ترتمى نظرته وتشمل الحقل على امتداده . الحركة تجول فيه ، مختلفة النمط هنا وهناك . ولكنها رغم هذا الاختلاف شخصية واحدة لها سحر . العيدان كلها — فى هزة المرتلين — تشترك فى أنشودة خافتة معسولة : فى بعض الأحيان يمر بركوبته وسط هذه الحقول وتشمله بعطرها ، فينسى همومه وثقالة الصعيد ، ويسرح ذهنه ويشعر أن ما بينه وبين الله قد عمر من جديد (دماء وطين ص ٣١) .

ومما لا شك فيه أن هنا انعكاساً لشخصية يحيى حقى نفسه وفلسفته فى توطيد نفسه على الرضا بما فيه :

سمير وهبي

رأي في كتاب



ثورة الفكر في أدبنا الحديث

غالي شكري

إذا كانوا فى أمريكا يطلقون على چون چنتر اسم « رجل الداخل » إشارة إلى كتبه الى تبدأ عادة بكلمة فى داخل . . . « فى داخل أوروبا » . . . « فى داخل آسيا » . . . « فى داخل أمريكا » . . . « فى داخل أفريقيا » . . ففى وسعنا أن نطلق على غالى شكرى اسم « رجل الأزمة والثورة » فلا يكاد يخلو كتاب من كتبه من احتضان هاتين الكلمتين . . « أزمة وثورة » . . « أزمة الضمير » . . « أزمة الجنس » . . « ثورة المعتزل » . . « ثورة الفكر » . . إلى آخر هذه الأزمات والثورات . غير أن چون چنتر يعرف جيداً ماذا يقصد بكلمة « فى داخل » أما غالى شكرى فالأغلب أنه يتعامل مع هاتين الكلمتين دونما تحديد واضح لمفهومهما ، أو أن المفهوم فى أكثر الأحيان هو الذى لا ينطبق على الماصدق ، خذ مثلا هذا الكتاب « ثورة الفكر فى أدبنا الحديث » .

إن حياة الفكر فى أى عصر من العصور هى حياة سؤال يبحث له عن جواب ، فإذا وجد الجواب أو خفت حدة السؤال انتهى العصر ودخلنا فى عصر آخر جديد . هكذا اعتقد الإغريق فى العصر القديم أن العالم مصنوع فكان على مفكريهم أن يسألوا م صنع العالم ؟ واعتقد الناس فى العصر الوسيط أن العالم مخلوق فكان على مفكرى المسيحية والإسلام أن يسألوا ومن الذى خلق العالم ؟ وكانوا فى عصر النهضة يعتقدون أن العالم هو هذا ، فراح المفكرون يسألون وكيف يمكن أن نعيشه ونتملاه ؟ واعتقدوا فى العصر الحديث أنه واقعة مادية فكان على المفكرين أن يسألوا عن القوانين التى تتحكم فى تغييره . وأحسوا فى العصر الحاضر بلا جدواه ولا معناه فكان السؤال هل نغترب عنه أو ننتمى إليه ، هل نرفع شعار الانتماء أم نطلق صيحة الاغتراب ؟ وهكذا ، هكذا لو أمكننا أن نحلل أفكار الناس فى عصر من العصور بحيث نردها إلى هذه الأسئلة الكبيرة لوضعنا بذلك أيدينا على محاور التفكير فى ذلك العصر . فما هو السؤال الذى رد إليه غالى شكرى أفكار الناس فى بلادنا فأحدث ثورة فكرية شطرت أدبنا إلى قديم وحديث ؟

الواقع أن كاتبنا هو الآخر لا يزال يحلق فوق السؤال المطروح منذ وقت بعيد ، السؤال عن كيف يجمع أدبنا الحديث بين الأصالة والمعاصرة ؟ كيف يتم التزاوج الثقافى بين المحلية والعالمية ؟ كيف ننقل عن الغرب فى الوقت الذى نبعث فيه تراثنا لنخرج بمركب حضارى جديد ؟ ومن هنا لم تكن الثورات التى تحدث عنها غالى شكرى فى كتابه ثورات حقيقية ؛ لم تكن ثورة لويس عوض فى مسرحية الراهب ، ولا ثورة سلامة موسى فى « حرية العقل » ، ولا ثورة خالد محمد خالد فى « أزمة الحرية » ، ولا ثورة العالم – أنيس « فى الثقافة المصرية » ، ولا ثورة على الراعى فى الرواية المصرية ، ولا ثورة محمد مندور فى نقدنا الحديث ، لم تكن جميعاً ثورات حقيقية وإنما هى فى أسعد الحالات أشباه ثورات ، أو هى مظاهرات فردية تطفو على سطح السؤال ، أو مرايا عاكسة تضىء أزمتنا المعاصرة . ولو وجد بيننا الكاتب الذى يتمثل هذه الأزمة ويحل تناقضاتها ويجيب بإنتاجه على هذا السؤال لكان بحق هو . . مفكر العصر .

وغالى شكرى فى كتابه الجديد « ثورة الفكر فى أدبنا الحديث » الذى عالج قضاياه كل على حدة دون ربطها جميعاً بمركز الوحدة ، ووقف فيه عند حدود النظرة التجزيئية الى تأخذ جزءاً وتترك آخر دون أن تردها جميعاً إلى المحور المركزى ، وأخيراً لم يقدم له بوجهة نظر عامة تقيم الروابط وتحدد الاتجاهات وتضم الأجزاء فى نظرة تأليفية واحدة أو وحدة ديناميكية متفاعلة ، أقول إن غالى شكرى وإن كان لا يزال – لهذه الأسباب مجتمعة – يسير على المنهج الذى لا بد لنا من الثورة الحقيقية على ظروفه ومواضعاته ، منهج تعاطى الأشياء وفقاً لمقولات ذهنية جاهزة ، إلا أنه يمتاز على سائر كتاب جيله بجهوده الجادة لحل المعادلة الصعبة ، أعنى بإحساسه الحاد بهذا السؤال ومحاولته الجريئة فى الإجابة عليه ، إنه بحق الرجل الذى جرؤ على الجواب ! !



شولوخوف كما رأيته

من الصعب علينا فى الغرب تصور شهرة ميخائيل شولوخوف فى اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية . فالحقيقة التى لم تنشر قط خلال أكثر من عشرين عاماً ، أنه بسبب اعتراضه : على طغيان ستالين فى صمت ، ازدادت طبيعته حدة فى بعض الأحيان . ويقال إنه عارض أعضاء اتحاد الكتاب الذين هاجموا باسترناك بعد أن قبل جائزة نوبل . وقد اشتهر شولوخوف بأنه الابن المتعب لهذا الاتحاد ، حيث يهاجم رفقاءه فى تصرفاتهم المكشوفة ، ويؤكد البعض أنه مقتنع بأهميته وبطباعه الحادة .

ففى أثناء الرحلة التى قام بها إلى الولايات المتحدة بصحبة خروشوف ، اتخذ شولوخوف موقف العداء ، والفظاظة أيضاً فى بعض الأحيان ، وعلى وجه الخصوص فيما يتعلق بالصحفيين . أما الإنجازات الأمريكية فقد أثلجته وقالها بصراحة . وقيل أيضاً إنه يحتقر الوسط الأدبى السوفيتى . إلا أنه فى علاقاتنا داخل عالم الأدب ، لم يعرفه أحد شخصياً ، وقد أشير على بألا أحاول حتى أن ألقاه : فلماذا المخاطرة باستقبال سىء ؟

ولكن فى قمة إعجابى بـ « الدون الهادئ » ، تملكنى التفكير فى وعورة الطريق إلى شولوخوف . فبعد وصول بعدة أيام ، وأنا محيطة علماً بوجوده فى



موسكو لاجتماع مجلس السوفييت الأعلى ، قررت أن أحاول التعرف به على الأقل . وكنت قد حملت معى طلباً إليه ، كتملة من ناشره فى نيويورك ، ألفرد أ . نويف الذى لم يكن قد تلقى منه الفصول الأخيرة من « حصاد على الدون » . ولم ألبث أن طلبت سكرتيره من حجرتى فى الفندق صباحاً . فرد على شاب مهذب ، ودعانى شولوخوف .

كان صوته واضحاً وسريعاً . كان يوجز القول ، لكنه مؤدب ، خاصة وهو يعدنى بالاهتمام بطلب نويف . إن درجة صوته الرائق ، قد ألقت بى بسرعة مضحكة فى ورطة حادة . إذ أننى فى اللحظة التى بدأت تخوننى فيها جرأتى ،



لقاء كل شهر

كانت عند شولوخوف ، فى آخر لحظة ، الإشارة الدقيقة التى كنت آملها من البداية إذ طلب منى المجىء لرؤياه فى فندق موسكفا ، حيث كان ينزل مؤقتاً . وعندما واصل الكلام ، شعرت بخيبة أمل فشىء ما فى قبوله جعلنى أشك فى أنه قبل أن يحادثنى عن عمله قط .

إن ذاكرتنا تعمل بشكل غير متوقع . فبعد هذه المكالمة التليفونية العابرة مباشرة ، تذكرت فجأة قصة موضوعه التى كانت قد بعدت عن الذهن تماماً . فاستقيتها من واحدة من زميلاتى ، كانت قد عادت إلى موسكو للمعاونة فى مهرجان الشباب عام ١٩٥٧ . فأبحرت من لندن ، برفقة عدد من الطلبة البريطانيين فوق « الباخرة مولوتوف » (التى أعيد تدشينها تحت اسم « بلطيق » ، والتى أختيرت ، فى عام ١٩٦٠ ، للمضى بخروشوف إلى نيويورك) وقد استخدم شولوخوف « الباخرة مولوتوف » لينتقل من استوكهولم إلى هلسنكى . لقد روى فوق الباخرة أنه زار استوكهولم فى وقت متفق مع موعد جائزة نوبل ، حيث تمكن ، كما يقول البعض ، من أن يفوز بها منذ هذه الفرصة . كان هذا فى منتصف الصيف ، فصل « الليالى المضيئة » ، حيث كان ما وراء هذه النزهات الشمالية الخاطفة من نتائج لا يحقق شيئاً على الاطلاق . لقد كانت غالبية الركاب مفعمة بالبهجة والانتعاش لكل ما مر بهم ، إلا شولوخوف فقد ظل مقطباً ؛ لقد رفض أن يفتح مجال الحديث مع الركاب الآخرين أو مع البحارة ، باستثناء بحارة من أدنى درجة . وهؤلاء كلهم ، أكدوا أنه قد تحدث عن الرواية حديثة الصدور لفلاديمير دودنتزيف « لا حياة بغير الخبز » ، التى كانت قد هوجمت من دوائر حكومية سوفيتية معينة . إذ أعلن شولوخوف أن هذا الكتاب سىء الكتابة ولا يساوى عناء قراءته . وكما يشهد أمين مكتبة الباخرة ، كان هذا التصريح هجوماً شاملا على كل الأمثلة المتداولة . فبالرغم من أن « لا حياة بغير الخبز » لم تكن عملا مرموقاً من وجهة النظر الأدبية ، فإنه يعتبر كتاباً هاماً لأنه واحد من التطبيقات الأولى الصادرة عن البيروقراطية الحكومية السوفييتية . وقد اتخذ خروشوف ، فى نهاية الأمر ، موقف الدفاع عن الكتاب المتهم بأنه « ضد الشيوعية » فأضاف مداعباً إنه « لم يكن له وخزات الدبوس للبقاء فى يقظة طول الليل حتى الانتهاء من الرواية » .

لقد تخيلت شولوخوف كما وصفته لى صديقتى ، لكن قياس عمق الجسر يتطلب سبر غور البحر ، فوجه شولوخوف جامد بارد وشاربه الأبيض يرتسم فوق سحنة صافية ؛ وقد شاهدت أفراد عائلته بالقرب منه فوق الجسر : إنهم أشخاص يكونون جماعة صغيرة عجيبة وخجولة .

فى استعدادى لهذا الحادث العارض ، خبت رغبتى فى لقاء شولوخوف . وبدأت أفكر فى كل الأشياء الملائمة التى أستطيع القيام بها هذا المساء : مشاهدة عرض عرائس ماريونيت أو برازتسوف ، أو الذهاب إلى البولشوى . لقد رجحت أن هذا اللقاء محكوم عليه بالفشل . إذ أننى لأول مرة ، أشعر بالقلق ، وعدم الرغبة فكلما كانت تقترب عربتى الأجرة من فندق موسكفا شيئاً فشيئاً ، إنتابنى شعور خاص بالرهبة ، كتلك التى تعترينا تماماً قبل الذهاب إلى طبيب الأسنان ، وعندما تنهار فى النهاية كل الآمال فى معجزة تقينا المحنة . إن فندق موسكفا يقوم فى منتصف طريق المتروبول والكرملين . وهو كتلة ضخمة من الصوان الأملس ، رمادى داكن ، ويفصله عن الكرملين ميدان فسيح . ويقيم الروس فى هذا الفندق الصارم أكثر من السواح إن شولوخوف كان قد دلنى على رقم غرفته ، فقصدته فيها بدون أن أتوقف عند الاستقبال . وبعد اهتداء حدسى ، طرقت الباب ، فأذن لى صوت بالدخول . كانت الحجرة واسعة ، سمة كل فندق سوفييتى . وبها ستائر صفراء تعزل جزءاً من الحجرة للنوم . ووجدت فيها بساطاً منقوشاً بأحمر داكن وأزرق ، وفوقه مائدة مستديرة مغطاة بمفرش أبيض ، وبالقرب منها خزانة صغيرة محملة بالقنينات والفاكهة .

وعندما دخلت كان الرجلان يجلسان إلى المائدة يتحادثان . فعرفت شولوخوف من صوره ، لكنه كان أكبر سناً وكانت عبارته أكثر رقة عما كنت أتصورها . قدمت نفسى ، ثم قدمنى شولوخوف إلى

رفيقه ، وهو شاب أسمر ، متين البنيان ، إنه ناشره الإيطالى : « لقد طلبت منك المجىء ليتحدث إليك السيد جوسيب ليفى عن الفصل الأخير من كتابى . إنك ستقبلين صحبتنا أيضاً لتناول الغداء بعد قليل . لكن اخبرينى أولا . . لمـــاذا تتحدثين الروسية بهذه اللكنة الغريبة » .

واجترّرت ، لحظة جلوسى ، المقطع المعتاد عن أسرتى : « كنت صغرى بنات ليونيد آندرييف ، كنت فرنسية » . لقد بدا لى شولوخوف لطيفاً مطمئناً ، فربما كان يظن رؤية واحدة تتظاهر بأنها سيدة أعمال ، أو سيدة آداب حرفية .

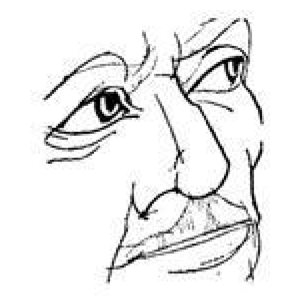
قبلت قدح الفودكا التى قدمها لى ، ونطق شولوخوف بكلمات مشجعة ، من قبيل : « ترحيباً بضيفتنا التى تعشق الأدب » . ثم سألت الناشر عن موضوع الفصول الأخيرة من « حصاد على الدون » فال شولوخوف إلى الخلف مصغياً . لقد كان نحيل القامة ، يلبس سروال ركوب الخيل وحذاء طويلا أسود وقميص بحر ذا ياقة مستديرة . كان شعره وشاربه بيضاوان رماديان . طريقة مشيته كانت خليطاً من الحيوية والصلابة العسكرية . . توحى بأثر رئاسى ؛ فهل كان يستحق نجاحاً ، فيما لو كان يشغل على الدوام منصب القوة الحاكمة ؟ لكن وضوح خصاله أراحنى . فكنت أشعر بأننى لست فى حاجة لأن يؤكد لى شيئاً ، لأنه على أحسن وأسوأ تقدير ، كان فى كل الحالات قادراً على الغوص حتى اليوم فى داوك كل واحد فى المجتمع . إنه بالرغم من سنه ومن الحرب والسياسة ، وكل قوى الإرهاق البطىء التى تستطيع التأثير فى إنسان ناضج فى دولة مثل اتحـــاد الجمهوريات الاشتراكية السوفييتية ، كانت به بهجة واضحة وعينان ذاتا بريق غريب . كانتا زرقاويتين ، فضوليتين ، ذكيتين ؛ ظننت من المحتمل أن تكون نظرته جامدة ، لكنها عبرت فى الحال عن الحيوية . فكانت لديه هذه العيون الروسية الضاحكة التى تحدث عنهـــا تورجنيف .

وبينما كنت أتطلع إليه ، انتابتنى راحة مزاجية متزايدة : فقد هزه ضحك مكتوم عدة مرات . لقد استغرق شولوخوف فى سلسلة من الضحك الصامت فخمنت أنه قد ضحك من الناشر الإيطالى ومنى فى نفس الوقت ، حينما كنا نحاول التحدث بالروسية عن « حصاد على الدون » إذ بينما كنت مضطربة ، صارت لغتى الروسية مقلقلة ، ولم يكن ذلك يساوى عند الناشر شيئاً كبيراً .

لم يستطع شولوخوف ، فى النهاية ، أن يتمالك نفسه أكثر من ذلك فانفجر مقهقهاً . وصارت تعودنى دائماً هذه النوبة من الفرح التى حولت لقاء متكلفاً إلى أمسية مبهجة كلما فكرت فيه . فهو ككاتب مطابق لشخصيته تماماً ، فشولوخوف يلخص طبيعة الفكاهة لدى الروس الجنوبيين ، الذين يعد جوجول من بينهم أستاذاً . إن جزءاً كبيراً من روح الفكاهة لدى جوجول قد ضاع فى الترجمة ، ونفس الأمر . . إذ يصعب إحياء معانى شولوخوف الفكاهية ، القائمة على وظيفة دقيقة للغة ومبتكرة . فالمناجيات الهوجاء اللطيفة لشوكار تفقد جزءاً حيوياً من قيمتها فى الترجمات« للدون الهادئ » .

لقد قرأت جوجول وشولوخوف ، لكننى ما كنت قد سمعت الكلام قط بهذا النوع من اللغة الروسية . إن كل ما يبدو مفرطاً أحياناً وشعبياً نوعاً ما فى كتابات شولوخوف يكتسب حياة فى فمه ، حيث تأخذ كل جملة صغيرة مقطعاً شعرياً . فكانت ضحكته ممتلئة حرارة ، حتى اضطرنى للضحك ، وانضم لى السيد ليفى .

وبالتقدم فى النقاش ، بدأت التفكير فيما يكون موضوعاً للمواصلة مع شولوخوف . إذ على عكس كثير من أصدقائى الجدد ، فضلا عن الأكثر شباباً لم يكن يشعر بأى حاجة لكل ما كان غربياً ، لكن حقيقة أنى ولدت روسية وربيت فى الخارج قد استثارت فضوله . فشولوخوف وطنى متطرف ، وليس هذا بغريب على الكتاب الروس . كان هذا موجوداً تماماً ، بمقياس صادق ، لدى جدى ، ويقيناً لدى دوستويفسكى ، الذى كان يحتقر على وجه الخصوص كل ما كان فرنسياً وألمانياً . فنذ عام ١٨٣٠ حتى نهاية القرن ، كان أنصار السلافيين يطالبون بالعودة إلى الجذور نفسها فى الحياة الروسية ، وقاوموا تأثير الأفكار الغربية على المجتمع الروسى .



« بالرغم من أنني سافرت إلى الولايات المتحدة فى مهمة رسمية ويجب على أن أعرف أنني ، عضو الوفد المرافق لنيكيتا سير جيفتش ، كان فى إمكانى معرفة شيء عظيم عن الحياة اليومية ، لكنني ما كنت أحب ما فعلته هذه المدينة الأمريكية بالناس ، لأنني بقدر ما كنت أستطيع الكلام فيها ، كان هناك فى النهاية حب مفقود نحو كل ما هو بسيط . إن الحياة تفقد فيها كل معانيها . إن الكل ، قد فهم فيها العمل والفراغ ، فهماً آلياً . قد لا يكون هذا هو الحال فى فرنسا ، وفى الإمكان أن يوجد فيها مباشرة شيء كالانطلاق والنزهة والتحدث مع الآخرين فى الطريق واتخاذ أصدقاء من بين العمال . كم وددت القيام بجولة فى فرنسا ومشاهدة كيف يعيش الناس البسطاء فيها . لكنني ، فى الحقيقة ، أرغب الراحة فى روسيا الآن . . . »

فى حديثه كثير من الأشياء ، بدت دليلا على سعة اطلاعه ، بالروسية على الأقل ، لكنه كون جماعة من الكتاب الذين يتجنبون بإصرار الموضوعات الأدبية . فاستفسرت منه مراراً عن أدبائه المفضلين لديه فكان يجيبنى دائماً بدعابة . ولم أحصل على شيء كثير عند سؤاله عن عمله . وهو من جهة أخرى ، كان يحب التحدث عن الناس الذين كان يعرفهم ، ويصغى لوصف الناس والمواقف أياماً بطولها .

وكان قد أدلى بتصريحات مدوية عن الغرب ، مثل « كل الأدب الغربى متحلل » . فلم تكن إذن من فائدة للنقاش والاستعانة بوجود أدباء مثل همنجواى أو الجيل الجديد من الرومانتسين الأمريكيين لأنه لم يكن يهتم بهم هناك . ولكن فيما يختص بروسيا والروسيين ، فإنه قد استوعب الكل وصار يردده متغنياً . وليس هذا مغالاة ؛ فقد أحبهم حباً شاملا لا يبلى . لقد قابلنى بعاطفة أكثر عالمية ومع ذلك كان أكثر وضوحاً فيما يتعلق بروسيا . فدنيا الكاتب والإنسان ليست عند شولوخوف عقلية ، ولا روحية أيضاً ، بالرغم من شعره الغنائى . إذ أنه فى روسيا ، لم يوجد أحد من جيله لم يعبر بوضوح عن مغالاته فى حب وطنه فى الحقبة الماضية . فما كان يملك كل منهم شيئاً غير هذه العاطفة ، وعلى وجه الخصوص ، هذا الإحساس الغامض الفاتن . فالشخصية المحدودة الأبعاد التى تصف حقيقة مؤلمة لا بد وأن تتسلط على كل عباراته .

إن الرغبة فى إبراز كل ما كان لوطنه من عظمة أخفت ما كان يغلب عليه من شعور قوى سهل الإدراك ، وخاصة لدى إنسان أكثر أهمية فى الدوائر الرسمية السوفييتية : ألا وهو شعور إساءة الظن بالأجنبى . فلم ألحظ على شولوخوف أى تحفظ . فقد كان فى حديثه متحرراً تماماً مثلما يتميز به أصدقائى الشباب . . فكنت مبهورة بينما جال هو من موضوع إلى موضوع . الناس ، المناظر الطبيعية ، وحوادث الحرب التى مضت من زمن ، قد بعثها مليئة بتفاصيل نابضة . وفى التوقف لملء أقداحنا بين كل حقبة وأخرى تحدث إلينا شولوخوف عن إقليم الدون قائلا :

« أرجو أن تأتيا يوماً إلى أراضى الدون ، فى الصيف ، وتسبحا فى النهر . إن واحداً من شاطئى الدون قد علا ، فهو صخور جيرية ؛ أما الآخر فواطئ وكثير الرمال ، وتتناثر برك صغيرة دافئة والمياه الزرقاء الصافية حيث يمكن تحمل السباحة ساعات . إن صيفاً عظيم ، هو أحسن وقت للزيارة . إذ يوجد فائض فى الفاكهة . وهناك شمام وخيار وطماطم وخيرات البلاد . أما الصيد فإن الصيف أيضاً هو أحسن فصل . إنه جنة الأطفال



عليـك بالمجيء مع ابنـك ، أولجا ناديموڤنا » .

لقد تحدث إلينا بنفس الحرارة عن الربيع الجميل فى الدون ، فطيور من بداية الصيف ، وبجع يسترخى فى البحيرات ، مثل اللآلىء المبعثرة ، وبط برى يطلق صيحاته فى المستنقعات داكنة الزرقة التى تحف بالنهر . وإوز كذلك ، محلق عالياً فى سماء الخريف ، يردد صيحته الحزينة فوق السهل الفسيح . وفجأة ، قرر أن نذهب إلى فيشنسكايا فى نهاية دورة السوفييت الأعلى لرؤية إقليم الدون تحت الجليد . « جوسيب ، يجب أن تجىء مع زوجتك . وأنت أيضاً . . هات أولجا ناديموڤنا . نأخذ فى المساء قطاراً إلى روستوف على الدون ، ومن هناك ، سنأخذ عربة صغيرة إلى فيشنسكايا . سوف يحتوينا الهناء طويلا بالنهر المتجمد إن هذا يستلزمكم استعارة ملابس ثقيلة ، فهذا الذى ترتدونه من الملابس يكون مثاراً لسخرية فى المدينة ، لكن فى الإمكان تسوية هذا الأمر بسهولة . فحذاء طويل من اللباد ، ومعاطف من جلد الماعز فقط . . . إنكم سترون الناس وبيوتهم ، سترون السهل الأبيض كثير الرياح ، وستتنسمون الهواء الروسى . إن السهل أكثر جمالا فى الشتاء ، كله أملس ، يجب أن تروا هذا الامتداد الواسع حتى انقطاع النفس لديكم » .

جمال بدران

وداع الفنان لوكوربزييه

مات لوكوربزييه . . .

فليسترح وليهدأ بعد اليوم كل أولئك الذين كانوا يغمزونه ويلمزونه ويتبارون فى نقده وتجريحه والنيل منه ظلماً وكذبا . وإذا أقام العالم كله غداً حفل تأبين لإحياء ذكرى أرفع رأس فى فن الهندسة المعمارية فليتقدم أولئك الظالمون الكاذبون لينالوا شرف المساهمة فى إقامة الحفل وليلقوا قصائد المديح والإطراء التى يلقنها إياهم ما هم مطبوعون عليه من نفاق ورياء . ولكن ليعلموا أن كل ما سينطقون به ستذهب به الريح كأن لم ينطق به كما ستذهب بهم هم أنفسهم الرياح كأن لم يوجدوا ولن يغنموا من كل ذلك شيئا على الاطلاق !

ولا عجب فانه لن يبقى على الزمن إلا الرجل العظيم والأعمال العظام والتراث الزاخر بالآيات التى تستطيع الأجيال القادمة أن تتعلم منها وتتثقف . وكيف لا تتعلم وأمامها المناظر الساحرة الخلابة لمدن القرن العشرين الذى يجدر به أن ينتسب هو إلى « لوكوربزييه » لا أن ينتسب هذا إليه !

وحسبنا الآن أن ننقل هنا شهادات بعض الذين عرفوه عن كثب فأعجبوا به كل الاعجاب إلى حد الإيمان بأنه كان النابغة الوحيد الجامع بين الفن والشعر وبعد النظر إلى أقصى حد ، والخلق الرضى الرفيع الذى يعرف كيف يسوس ويدير ويعلم ويشيد فى آن واحد . قال برنار زرفوس المهندس العالمى : « لقد كان لى شرف مشاركة « لوكوربزييه » فى دراسة مشروع تشييد مقر منظمة « اليونيسكو » فى باريس . ولقد أثبتت تلك المشاركة أنها أعظم درس تعلمته فى حياتى الهندسية . ذلك لأن لوكوربزييه كان يشعر دائماً



أنه بين أصدقاء يشاطرونه نفس الفكرة ونفس الخيال . وكان يبدو دائماً نشطاً مناضلا عنيفاً ممتلئاً عاطفية وشاعرية معاً . وكان يعيش لفنه فحسب يعشقه كما لم يعشق أحد فناً من قبل وكان يثق فى العمل الجماعى ويعتقد بأنه أجدى من العمل الفردى . وكان يؤمن كل الإيمان بأن السعادة ستكون من نصيب عالم المستقبل وكان يضم بين جنبيه نفساً شفافة قانعة حتى لو أنه كان قد عاش فى العصور الغابرة لكان هو الذى خط مدينة بكين – ولو أنه قد تاه فى صحراء كبرى لشيد بكلتا يديه على رمالها مسجداً رائعاً . ذلك بأنه كان واحداً من أولئك الذين اصطلح الناس على تسميتهم « بمتلقى الوحى » ثم كان فوق هذا وذاك شاعراً بالسليقة . وخلاصة القول أن التاريخ لن يجود بفنان مثله قبض على ناصية فن الهندسة المعمارية قبضة عملاق . فضلا عما امتلأت به تلك المهنة من صعاب وخفايا وأحاجى تستعصى على لب اللبيب مع أنه يمتاز فى نفس الوقت بقوة الإرادة وصلابة العود صلابة لا مثيل لها وإخلاص للعمل الذى يمارسه . كل هذه الصفات هى التى اتسم بها لوكوربزييه شخصياً – إرادة مستميتة لرجل استطاع أن يفرض على الجميع فى عصر يتمرغ فى أحضان المادية المظلمة . . رؤية شاعرية خلابة للأبعاد وللمساحات ، رؤية بلغ من شأوها أن قلبت رأساً على عقب كل ما درج عليه السلف من تقليد لطابع السنين الماضية . وهزمت كل معارضيها على متانتهم وانتهت بأن أتاحت للأجيال الصاعدة من المهندسين المعماريين الفرصة الحقة لاكتشاف « روح جديدة كل الجدة » .

« ولا عجب إذن إذا نحن رأينا اليوم بل وإذا ظللنا نرى فى المستقبل شباب كليات الهندسة المعمارية فى جميع أنحاء العالم يتدارسون فى مثابرة وانبهار ذلك العمل الكبير الذى يتمثل فى مجلدات وفى رسومات تتكشف عن مخططات لمدن شاسعة ولقصور شامخة ، ولمساكن متواضعة ولمصانع مختلفة متباينة ذلك العمل الكبير المعجز الذى تفتق عنه ذهن العبقرى الفذ لوكوربزييه والذى لا بد له من أن ينتشر فى أرجاء العالم الجديد والعالم القديم معاً بواسطة معاونيه أمثال « كوستا » ، و « نييمير » و « كنزا تانج » وغيرهم وغيرهم » .



ولقد ألف لوكوربزييه فى عام ١٩٢٠ كتاباً سماه « نحو فن معمارى » أودعه أسرار الحرب التى أزمع إعلانها على التقاليد الحالية وتتلخص تلك الأسرار فيما ينبغى أن تكون عليه التصورات الحديثة التى يمتاز بها فن المهندس المعمارى وملاحظ البناء ، وفى الأهمية التى يجب أن تعطى للخطوط المنظمة للعمل وفى دراسة الماضى دراسة مستوفاة بالرجوع إلى منابعه الحقيقية ، وفى ابتداع فنون تشكيلية جديدة وخطط عمران اجتماعية وخطط التصنيع العملية . ومنذ ذلك التاريخ ولوكوربزييه يلقى بنفسه فى أتون الملحمة بينما تتعالى من حوله ضحكات المجانين الساخرين التى ما كانت تزيده إلا حماساً فوق حماس فانصرفت جميع قواه وتعلقت عصارة قلبه بفنه المحبوب فن الهندسة المعمارية .

وكان جلده جلد الجبابرة . وجاء كل معجز من معجزاته آية فى الخلق والابداع تحظى بالإكبار والاعجاب ، واستمر على هذا المنوال الملهم نيفاً وأربعين عاماً . ورغم كل هذا فان غريزة النضال التى كانت تجرى فى دمه لم تكن لتتقبل تلك الأعمال بالرضى التام ، بل كانت تستشعر حاجة ملحة إلى الرفعة والسمو تزداد كل يوم شدة وصلابة سواء ضد نفسه أو ضد الآخرين . وأنه لمن العجيب حقاً أن المعارك المتتالية التى خاض غمارها والصدام المتكرر الذى كان لا بد له من التورط فيه ، وخيبة الرجاء التى عاناها من الناس ، والحقائق المرة الأليمة التى أحاطت به من كل جانب ، لم تكن لتوهن من حيويته ولا لتخمد من خياله الشاعرى

إن رجلا اسن فى الفن المعمارى سنناً جديدة مثل « المدينة ذات الاشعاع » ، و « المصنع الدائم الخضرة » ووضع تعريف « المساكن الإنسانية الثلاثة » وألف « قصيد الزاوية القائمة » وشرع فى تأليف « الأشعار الألكترونية » وابتدع كنيسة « رونشان » الخالدة . وأقام فى

باكستان العديد من الآثار الشامخة — رجل كهذا لا ينبغى لمنشئاته الوقوف فى منتصف الطريق — بل إن جلائل مشاريعه التى لم تتم بعد مثل المستشفى الذى أقامه فى فينيسيا ومتحف القرن العشرين الذى بدأه فى باريس والسفارة الفرنسية التى أنشأها فى البرازيل يجب أن يتم تشييدها جميعاً على أكمل وجه . كما يجب أن يتم تشييد المدن التى اختطها تصوره على أن يقوم بكل ذلك تلامذته وتابعوه .

وبعد .. فهل يمكن أن يقال إن هذا الرجل قد مات ؟

كلا أن مثل لوكوربزييه لا يموت أبداً ، بل سيظل حياً دائماً فى نبوغه وفى عمله وفى المثل العليا التى أقامها فى كل مكان فى العالم القديم والجديد والتى تلزمنا إلزاماً بأن نكرمه ونوقره وأن نعلن الحرب على الركاكة وعلى الغثاثة . وأن نعين ونعضد كل إبداع هندسى من ذلك الطراز الذى كان هو يعينه ويعضده. وأن نحب ونحترم فن الهندسة المعمارية الذى كان هو يحبه وأن نبذل كل جهد فى سبيل نفع الهيئة الاجتماعية التى تفانى هو فى سبيل تحسين أحوال المعيشة بين أفرادها إلى ذلك الحد الذى يصح أن يعتبر فيه واحداً من أرق وأنقى « الإنسانيين » فى هذا العصر الحديث .

مهرشان صابر

مأساة .. ڤان جوخ

احتفل فى الشهر الماضى فى باريس بذكرى مرور (٧٥) عاماً على وفاة المصور العبقرى فنسنت ڤان جوخ ، الذى توفى عن ٣٧ عاماً فقط فانقطع بذلك سيل دافق من المشاعر والأحاسيس كان من الممكن أن يمتد ليفيض على الحياة فناً وشعراً ويضيف إلى تراث الإنسان درراً وذخائر ، ولكن ڤان جوخ عاش حياة مؤسية عانى فيها مرارة الفقر وآلام الحب ، فلم يجد أمامه سوى الفن يبثه أشجانه وأحزانه ويغرق فيه حواسه وفكره .

والعجب فى أمر هذا الفنان أنه كان قد اختار لنفسه حياة الكنيسة ليصبح قساً يدعو الناس إلى التسامح والسلام ، ولكن دعوته شاءت أن تسفر عن نفسها فى الفن لا فى الدين ؛ فقد خالط عمال المناجم ورأى مدى ما يعيشون فيه من شقـاء فتعاطف معهم ومع الجو العمالى كله الذى أحس بضرورة التعبير عنه والعيش له . وعلى الرغم من إنتاجه الغزير لم يبع ڤان جوخ فى حياته سوى لوحة واحدة اشترتها المصورة البلجيكية آنا بوخ ، هى لوحة « العنب الأحمر » التى رأت فيها المصورة مثالا ودليلا على النزعة « غير الملتزمة » التى التزم بها ڤان جوخ فجاء الرسم تعبيراً ساحراً عما يريد ، وجاءت الألوان انعكاساً ساحراً لما يرى ، وبعد ما قالته آنا بوخ بدأ النقاد والفنانون يلتفتون إلى منتجات ڤان جوخ ويراقبون تطوره الفنى ، كما بدأ مؤرخو الفن يسجلون مراحل حياته الفنية . . . وقد مر ڤان جوخ بأربع مراحل . . . رحلاته المتعددة وإقامته بباريس وانتقاله إلى الريف ثم استقراره نهائياً فى أوڤير — سور — واز .

أما رحلاته التى زار فى خلالها هولندا وبلجيكا ولندن فهى التى نبهت فيه الرغبة فى التصوير ، لأنها أتاحت له فرصة مشاهدة الطبيعة بألوانها الزاهية وأضوائها المتلألئة

فانتهى من تلك الرحلات وفى مخيلته أشياء كثيرة يريد أن يقولها بالظل واللون . على الورق أو الخشب أو القماش . وفى هذه المرحلة رسم ڤان جوخ لوحاته الأولى «آكلو البطاطس» «زوج من الأحذية» فجاءتا تعبيراً صارخاً عن الفقر والحرمان الذى يعيش فيه عمال المناجم ، بل وطبقة العمال بأسرها . ولما أقام فى باريس التقى بأعمال التأثريين فتأثر بأغلبها وبخاصة أعمال ديلاكروا . وفى هذه المرحلة من مراحل حياته الفنية أخذ يبحث عن التعبير بالضوء واللون . . كيف يكون . إلى أن اكتشف فى عام ١٨٨٦ إمكانية التعبير بالأصباغ التى يستخدمها التأثريون، كما اكتشف إمكانية الاستعانة بالنزعة الجابونية أو الجابونيزم «نسبة إلى الفن اليابانى» . ومن هنا جاء رسمه بالألوان القاتمة ، ومن هنا سميت هذه المرحلة بالمرحلة السوداء . فى هذه المرحلة عاش ڤان جوخ مع أخيه فترة من الزمن ، وفيها اشترك مع جوجان فى إقامة مرسم عام ١٨٨٨ ولكنه ما لبث أن تشاجر معه ، وفيها قطع أذنه بحد الموسى ، وأقام بالمستشفى فترة من الوقت . فى هذه المرحلة حدث كل هذا وفيها أيضاً ظهر نبوغه وتجلت ملامح عبقريته .

بعد ذلك انتقل ڤان جوخ إلى الريف حيث بدأ يرسم مستعيناً بالألوان الزاهية ، وكان اللون الغالب عليه هو اللون الأصفر الذى ظفر منه بلوحتين شهيرتين أحداهما «امرأة من آرل» والأخرى «حديقة عامة فى آرل» ، كما قدم بعد ذلك لوحته التى عبر فيها عن الربيع والشباب حيث رسم جذع شجرة صغير يتدلى فى كوب من الماء . سميت هذه المرحلة بمرحلة «ما بعد التأثرية» لأن ڤان جوخ غير فيها أسلوبه الفنى تبعاً لتغير نظرته إلى الحياة ، وبخاصة بعد أن صاحب لوتريك وجوجان فى باريس فترة طويلة من الوقت. وجاء هذا التغيير بمثابة ثورة فنية كبيرة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، فقد استطاع





ڤان جوخ أن يضع يده على العلاقة القائمة بين اللون والعاطفة الإنسانية .

وبعد رحلاته فى هولندا وبلجيكا ولندن ، وبعد إقامته بباريس ، وبعد ذهابه إلى الريف استقر ڤان جوخ أخيراً ونهائياً فى أوڤير – سور – واز . وفى هذه البلدة عانى ڤان جوخ مرارة التعطش إلى المطلق والحنين إليه ، لأن التصور عنده فى ذلك الوقت أصبح تساؤلا عن معنى الوجود الإنسانى . . والحق أن وقتاً طويلا مضى على وفاة الفنان الكبير رمبرانت دون أن يلقى فنان آخر بهذا السؤال . . كيف يصور الفن الوجود الإنسانى وكيف يبحث عن معناه ؟

المهم أن ڤان جوخ فى هذه المرحلة الأخيرة من مراحل تطوره الفنى أخرج أروع لوحاته على الإطلاق ، ففيها رسم لوحة « حارس المجانين » و « قهوة الليل » و « السرير » و « الكرسى الخالى » وهى اللوحة التى تعبر أكثر من غيرها عن الوحدة والألم والفراغ مما عاناه ڤان جوخ الفنان ، كما تعبر أكثر من غيرها عن المشاعر والأحاسيس التى ترسبت فى أعماق فان جوخ الإنسان . كما رسم فى هذه المرحلة « حجرة الرسام فى آرل » ، و « بورتريه للدكتور جاشيه » ، و « حديقة الدكتور جاشيه » و « مشهد لأوڤير – سور – سواز » و « كنيسة أوڤير – سور – سواز » وأخيراً « الرجل ذو الأذن المبتورة » وهى لوحة ذاتية « أوتو – بورتريه » رسم فيها نفسه بعد أن قطع أذنه بحد الموسى فى عاصفة من اليأس والسورة . تماماً كما فقأ أوديب عينيه فى عاصفة من الخزى والعار .

ولقد عبر ڤان جوخ عن رسوماته جميعاً بقوله : « حاولت أن أعبر بالموتين الأحمر والأخضر عن عواطف الإنسان الجامحة » . أما ڤان جوخ نفسه فبعد أن قدم للإنسان كل هذه اللوحات الروائع وكان مصاباً بأزمات نفسية وعصبية بالغة الحدة . . أقدم على الانتحار فى محاولة يائسة . ولقد قيل فى تقييم فن هذا الفنان أنه إذا كان الانطباعيون قد وقفوا عند حدود الكائنات الحية والطبيعة الصامتة فقد ذهب فان جوخ إلى أبعد من ذلك بكثير . . ذهب إلى حيث أعماق الإنسان وإلى حيث أعماق الكون . . وإلى حيث أعماق المطلق .

وهكذا تفرد ڤان جوخ بذات فنه فكانت التعبيرية هى أسلوبه الخاص الذى تميز به وسار على هديه كثير من كبار الفنانين ، فهذا الفنان العظيم لم يكن فرداً بل كان مدرسة وكان أسطورة وكان مأساة . ولقد أسفرت الدراسات التى أجراها علماء النفس على تطور حياة ڤان جوخ عن أن الجنون لم يكن هو وحده الذى وجه فرشاته ولكن الإرادة القوية شاركت هى الأخرى ، وبنصيب كبير فى إنتاج أجمل وأبدع لوحاته . وإذا نحن حاولنا أن نغوص بفكرنا فى جوهر أعمال هذا الفنان وفى كنه حياته الخاصة لما وجدنا أروع وأدل من هذين البيتين اللذين قالهما ذات مرة الشاعر الفرنسى جون راسين :

والموت فى عينيه يخفى النضارة
يعيد نقاء يوم كانتا لوثتاه

فتحى العشرى



جيڤارا الثائر أبـــدًا

الثورة وعى عميق بضرورة تغيير الواقع .

والثائر هو الإنسان الذى يحمل من الحماس الملتهب والفكر النابض المتسق ما يعينه على عملية التغيير الثورى هذه .

ومن ثم فالثورة رؤية جديدة لعالم جديد تماماً ، عالم جميل ورائع .

ومن خلال الرؤية الثورية هـــذه يرفض الثائر كل ما يمت إلى الواقع القديم بصلة . ومن خلال العمل الثورى يجهز الثائر على هذا الواقع ليشيد على أنقاضه الصريعة عالماً جديداً .

وما ثورات التحرير المعاصرة فى آسيا وإفريقية وأمريكا اللاتينية إلا تعبيراً نبيلا عن هذا المعنى . إذ أن الثوار فى العالم الثالث يستهدفون ، بالثورة ، تغيير عالم الواقع وبناء عالم المثال .

ولم تكن الثورة الكوبية التى انطلقت شرارتها فى أوائل يناير ١٩٥٩ إلا إحدى هذه الثورات . ومنذ أيامها الأولى برز فيدل كاسترو باعتباره رجل الثورة الأول ، وظهر ارنستو شى جيڤارا على أنه الرجل الثانى للثورة .

واتفق الجميع على أن جيڤارا ، هذا الثائر الهادئ ، هو « عقائدى » الثورة.

والمثير فى الأمر أن جيڤارا ليس كوبياً ، إنما هو أرجنتينى الأصل . وقد درس الطب فى جامعة بيونس أيرس فى الأرجنتين . ولكنه لم يستخدم المبضع والعقاقير ليعالج مرضاه ، إنما استخدم السلاح ليقود الثورة ضد الأنظمة الرجعية فى أمريكا اللاتينية .

ذلك أن « الرجعية » ، عند جيڤارا ، هى المرض الأساسى الذى يعانى منه مواطنوه . وأن « الثورة » عنده هى العملية الجراحية التى لا مناص منها حتى يمكن استئصال أورام الاستعمار الخبيثة من أمريكا اللاتينية . ومن ثم فقد وهب جيڤارا حياته لثورة التحرير فى أمريكا اللاتينية بأسرها . فقاد ثورة فى بلاده ، وثورة فى جواتيمالا ، وأخيراً ذهب إلى المكسيك .

وهناك ، فى المكسيك ، بدأت صفحة جديدة فى حياة جيڤارا : لقد التقى بفيدل كاسترو وأخيه راؤول . وكان كاسترو قد هرب إلى المكسيك ، بعد أن فشل فى محاولة قلب نظام الحكم فى كوبا ، ليكون مجموعة من الفدائيين استعداداً لتحرير كوبا .

وفى نوفمبر عام ١٩٥٦ قام كاسترو مع ٨٢ فدائياً بمحاولة غزو كوبا ، ولكنهم فشلوا . وحصد الرصاص أرواحهم واستشهد سبعون رجلا . ولم ينج من الموت سوى اثنى عشر فدائياً صعدوا إلى

جبال سيرا مايسترا . وكان جيفارا أحد هؤلاء الاثنى عشر .

ومن الجبال بدأت الثورة الشعبية ضد الجنرال باتستا ، دكتاتور كوبا السابق . واستمرت الثورة ما يقرب من عامين . ثم انتصرت . ودخل كاسترو هافانا فى ٨ يناير ١٩٥٩ .

وعندما انتصرت الثورة أصدر فيدل كاسترو مرسوماً بمنح جيفارا الجنسية الكوبية ، وقال فى هذا المرسوم :

« إن رابطة الدم التى ربطت جيفارا بأرض كوبا وشعبها وشهدائها أقوى من أى رابطة » .

وعهدت الثورة إلى جيفارا بأخطر مهمة يضطلع بها ثائر : مهمة بناء المجتمع الجديد ، إذ تولى رئاسة البنك المركزى ، ثم وزارة الصناعة . وظل جيفارا يعمل بإخلاص ثورى فى خدمة قضية الشعب الكوبى وشعوب أمريكا اللاتينية ، إلى أن كان يوماً اختفى فيه من على المسرح السياسى فى كوبا .

ولم يكد نبأ اختفاء جيفارا ينتشر حتى انقلبت الحكومات الرجعية فى أمريكا اللاتينية رأساً على عقب . لقد تصورت هذه الحكومات أن جيفارا سينظم انقلابات ثورية تطيح بنظمها . إذ تدرك هذه الحكومات مدى قدرة جيفارا على تنظيم حرب العصابات . وصدرت التعليمات المشددة بالقبض على جيفارا . وتضاربت الأنباء عنه : نبأ يقول إنه يحارب فى صفوف الثوار فى الدومينكان ، ونبأ يقول : بل إنه مات وهو يحارب .

وفى نفس الوقت تواترت الأنباء بأن هناك سبباً آخر لاختفاء جيفارا ؛ وهو أن خلافاً أيديولوجياً حول تطور المجتمع قد نشب بين المسئولين الكوبيين وبين جيفارا . وأن الفكرة العميقة التى تكن وراء هذا الخلاف هى أن جيفارا يطمح بالثورة الشاملة ، إلى معانقة عالم المثال وتحقيقه ! فهو يريد أن يجعل من كوبا « دولة طليعية » تقود هذه الثورة الشاملة فى أمريكا اللاتينية بأسرها .

وأياً كان الأمر ، فان اختفاء جيفارا أصبح لغزاً ! وكان مما يزيد هذا اللغز غموضاً أن كوبا كانت صامتة . ولكن عندما تكلمت كوبا ، على لسان فيدل كاسترو ، تحول اللغز إلى أسطورة .

فقد قرأ كاسترو فى أوائل أكتوبر الماضى رسالة سلمها إليه جيفارا فى أول أبريل الماضى . قال جيفارا فى رسالته التاريخية :

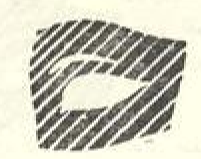
« إننى أودعكم وأتخلى عن جميع مناصبى كوزير وكعضو فى الحزب وكقائد وكمواطن كوبى أيضاً .

« لقد كان خطأى الوحيد أننى لم أفهم بصورة كاملة صفاتكم العظيمة . إننى فخور بأنى تبعتكم . إن أمماً أخرى تطلب خدماتى ويتعين على أن أغادركم تاركاً ورائى أعز ذكرياتى وأخلص أحبائى ولسوف أحمل الروح التى زرعتموها فى إلى ميادين جديدة للنضال فى الحرب ضد الاستعمار . وإننى أعفى كوبا من كل مسئولية فيما إذا حلت نهايتى فى مكان آخر أحمل إليه مثلكم » .

هكذا فى أوج الانتصار يترك الثائر أحد المواقع التى حقق عليها انتصاراً رائعاً إلى مواقع جديدة من النضال ضد القوى الاستعمارية .

ويصدر موقف جيفارا الثورى هذا عن إيمان عميق بأن المعركة ضد الاستعمار معركة شاملة . وقد حدد جيفارا هذا الموقف فى اجتماع اللجنة الاقتصادية الأفريقية الآسيوية ، الذى عقد فى الجزائر فى فبراير الماضى ، بقوله :

« ليست هناك حدود لهذه المعركة ضد الاستعمار ، وليس لها نهاية حتى لو انتهت المعركة بموت الذين يكافحون من أجل الحرية » .



ويتعمق إدراكنا لأبعاد الثورة عند جيفارا ، حين نطلع على الحديث الذى أجراه معه الصحفى الأمريكى موريس زيتلن ، فى مارس ١٩٦٣ . قال جيفارا فى هذا الحديث :

« تخلق الحياة موقفين متضادين لا يمكن تجاهلهما : الموقف الثورى ، وموقف الثورة المضادة. وإن من واجبنا أن نوسع بقدر ما نستطيع قاعدة الديمقراطية ضمن نطاق الثورة ، وأن نعمل على تصفية الثورة المضادة بأسرع ما نستطيع » .

إن الثورة عند جيفارا هى الموقف الحياتى الأصيل ، وما عداها مواقف زائفة تعوق حركة الحياة وصيرورتها ، ومن ثم يتعين تصفيتها حتى تأخذ حركة التقدم الإنسانى مسارها الطبيعى .

وبعد .. لو أن « هومير » لم يمت لما وجد أروع من جيفارا مادة لملحمة بطولية تحكى : قصة ثائر من هذا العصر !

محمد عيسى

سفينة حنان
ليلى بعلبكى

فى إمكان كل إنسان أن يصرخ ساخطاً .. ولكن ليس فى إمكان أى إنسان أن يحول صرخاته إلى أدب . وفى السنوات الأخيرة ظهرت مجموعة من النساء والفتيات الأديبات . كلهن يصرخن .. وهذا طبيعى لأنهن كن سجينات وتحررن . وكلهن لمعن .. لأنهن نساء ولأننا لا بد أن نستمع إلى المرأة حينما تتكلم بعد سنين التخلف الطويلة . وهن بالطبع ساخطات على السجن وعلى السجان . لهذا فكلهن يلعن الرجال الذين سجنوهن وجعلوا منهن أشياء مختبئة فى ظلام الحريم .

ومن هؤلاء الأديبات من لمعت لأنها من جنس النساء .. ومنهن من لمعت لأنها أديبة . أو لأنها أديبة وموهوبة معاً فى وقت واحد . وليلى بعلبكى مثال للنوع الأخير . ولقد كتبت حتى الآن روايتين هما « أنا أحيا » و « الآلهة الممسوخة » ومجموعة قصص قصيرة — أثارت ضجة كبيرة — باسم « سفينة حنان إلى القمر »

وميزة هذه الأديبة أنها سريعة النضج .. يكفى أن تقرأ لها « الآلهة الممسوخة » لتعرف أنك أمام فتاة حساسة .. وذكية .. وجريئة . تقول أشياء جديدة بأسلوب غريب .. أو تقول أشياء غريبة بأسلوب جديد . وعيبها أنها منحازة لجنسها إلى درجة تشعرك وأنت تقرأ لها أنها تحاول أن تبرر الخطأ كما فعلت مع عايدة فى الآلهة الممسوخة حينما فوجىء زوجها يوم زفت إليه بأنها امرأة ! .. إذن فقد حطمت جداره المقدس . وبكل الطرق تبرر موقفها : يوم ماتت أمها حاولت أن تنتحر وأنقذها زميل هندى يدرس معها فى لندن ، ثم قبض الثمن .. وكان ثمناً غالياً ظلت تدفعه من سعادتها مع إطلالة كل يوم جديد حتى تزوجت ، ومن يومها والشقاء لا يفارقها . فإن كنا نشفق على البنت لأنها لم تكن واعية بما حدث لها فهل ندين الزوج لأنه فوجىء بعروسه البكر وقد أصبحت فجأة ... امرأة ؟ وفيما عدا هذه النقطة فالآلهة الممسوخة تناقش قضايا هامة وخطيرة لأنها ملتصقة بنا .. بنفوسنا وضمائرنا ومشكلاتنا المعاصرة منها عبودية المرأة لزوجها حتى بعد موته .. ومنها

فكرة الموت الذى تطلق عليه اسم الغيمة البنفسجية والذى يطاردها حيثما كانت . . ومنها الأمومة أمل كل امرأة والتى كادت أن تصل بعايدة إلى حافة الجنون . . ومنها الحب . وهى تعالج هذه القضايا الجديدة الغريبة بأسلوب يناسب أفكارها ويمكن أن أسميه أسلوباً تأثيرياً . . بمعنى أنه لا يصور لك أحداثاً وإنما يؤثر فيك تأثيراً خاصاً . وهناك فرق بين الأسلوب التصويرى والأسلوب التأثيرى . . فالأول يكون كالكاميرا تنقل لك كل شىء بدون اختيار أو انتقاء . أما الثانى فيعطيك المعنى المقصود ويخفى عنك ما عداه . وهذا هو الفرق – مرة أخرى – بين استعمال الكلمة للكلمة . . وبين استعمال الكلمة لمعنى بعينه . هو الفرق بين الأسلوب الشعرى الذى يستهدف الجمال اللفظى قبل كمال المعنى وبين الأسلوب الذى يتوسل بالكلمة الى معنى بعينه ومقصود لذاته .

وقد أثارت مجموعتها القصصية « سفينة حنان إلى القمر » – كما هو معروف – ضجة واستنكاراً عنيفين انتهيا بالكتاب والكاتبة إلى المحاكمة بتهمة الإساءة للآداب والأخلاق . . ومع ذلك فلا نكاد نرى فى أى موضع من الكتاب تكمن هذه الإساءة إلى الأخلاق ؟

المهم أن سفينة الحنان تبدأ بقصة عنوانها « لم يعد صدرك مدينتى » وتحكى تجربة فتاة شرقية اضطرت للسفر إلى باريس لتستكمل تعليمها بعيداً عن أهلها وعن حبيبها . ولأنها من الشرق فهى خائفة من باريس . وتتغلب على هذا الخوف بأن تتحايل على إدخال حبيبها معها فى كل مكان توجد فيه : فى البيت . . فى الطريق فى المطعم . . أى أنها تعيش بالوهم . وأخيراً تفيق وتضجر منه ومن كلمته المتكررة « سنلتقى فى يوم » . أى يوم هذا وهى تتعذب وحدها فى باريس لأنه يشيد مستقبله بعيداً عنها . وأخيراً تنفجر ساخطة على حبيبها وعلى المستقبل وعلى كل شىء يبعدها عن إنسان يشاركها حياتها وتنتهى القصة بأن تتركه لمستقبله وتمضى لحياتها .

وكثير من قصص المجموعة يدور حول هذا المعنى كتلك القصة التى سمتها « الانفجار » وفيها نلتقى بزوجة ملت الحياة الروتينية مع زوجها وتقول إنها تريد إنساناً تشكو له ألمها وضعفها وتجد عنده نفسها كإنسان ويعاملها كصديق . وبالصدفة يكون هذا الرجل صديقاً لزوجها فتتعرف عليه وتقوم بينهما علاقة عاطفية تعوضها عما تفتقده فى زوجها . ولكن القدر يقف لها بالمرصاد فيموت الحبيب على أثر انفجار الطائرة التى يستقلها ويستقر فى قاع البحر . وتصدم المرأة فتقرر الانتقام من نفسها ومن زوجها بالذهاب إلى الملهى وتظل تشرب وترقص حتى تشرق الشمس . . وبذلك تكون قد خانت زوجها لأول مرة . . أى أن علاقتها برجل غير زوجها لم تكن خيانة .

وكذلك القصة التى أطلقت عليها « كنت مهرة . . صرت فأرة » والتى تحكى قصة فتاة لبنانية تتعلم رقص الباليه وتتعرف على شاب من بلدها وتحبه ويستنكر أن ترقص الفتاة رقصاً بعيداً عن أرضها وشمسها ولكنه يعدها بأن تستمر فى هوايتها بعد الزواج . وبعد أن تضع مولودها الأول وتحاول العودة إلى رشاقتها . . يصدمها الرجل بكلمات محرسة الأفضل أن تتعلمى كيف تكونين أماً قبل أن تفتحى مدرسة لتعليم التطنطة . وتموت الفتاة فى البيت – كما ماتت أمها من قبل – ويموت طموحها حتى تنتفض ذات يوم بعد أن تكتشف خيانة زوجها ، وفى ثورتها تسترد روحها وطموحها فتتركه وتخرج مع ابنتها إلى النور .

وأخيراً نلتقى بـ « سفينة حنان إلى القمر » وهى القصة التى اتخذت منها الكاتبة اسماً لمجموعتها الجديدة ؛ وفيها تصور الأديبة ببراعة مجموعة من سوء التفاهم بين زوجين متحابين تجعلهما وحدهما المستيقظان فى المدينة . . وحدهما الأرقان . . وحدهما المنتظران . كلاهما يتحين الفرصة ليدخل فى الموضوع الكبير الذى يحيره . ويبدو أن المرأة لا تنسى ولا تستطيع أن تنسى خطأ الرجل معها . . حتى لو كان هذا الخطأ من أجلها . هى لم تنس أنه لم يعطها كل ما تريده منه قبل أن يتزوجا . لم تسافر معه إلى آخر المجاهل الحلوة . وهو لم يفعل ذلك لأنه لم يرد أن يضيعها كفتاة كما أنه هو الآخر لا يغفر لها عدم الإنجاب وهى التى كانت مهووسة بالأطفال هى تتهمه بالجبن والخوف من الناس فيقول لها إنه كان مرتبطاً بأخرى . تقول له إنك لم تجرؤ على الاعتراف لها بأنك لا تحبها





فيقول إنى لم أحب القسوة وهذه هى المشكلة . . الكل يريد والكل يواجه بما يعترض ما يريد . ومع كل فقد تزوجا لماذا إذن ترفض أن تحمل منه . لأنها لا تطمئن إلى مستقبل الطفل ، لأنها لا تحتمل أن يركب صاروخاً إلى القمر وبعدها من يدرى إن كان يسعد أو يشقى وفى النهاية تحل المشكلة . . بالحب والحنان تصعد إلى القمر . . أو . . حينما يصعد الأبناء نكون نحن أيضاً قد صعدنا إلى القمر فليس الأبناء إلا امتدادنا على الأرض .

هـذا تلخيص سريع لبعض قصص هذه المجموعة.والحقيقة أن الكاتبة تعالج أفكارها ببراعة تضعها فى مصاف الكبار من كتاب القصة . . وأوضح ما فيها أن أغلب أفكارها تدور حول الرجال الذين لا يفهمون المرأة . . الذين يعذبونها . . الذين يوقعونها بكلمات ناعمة ثم تكشف الأيام عن حقيقتهم . والكاتبة وضعت الرجال فى القفص وقامت بدور المدعى : كل الرجال مذنبون لأنهم يعذبون المرأة . والحقيقة أنهم « كانوا مذنبين » ولكن الكاتبة . . بل إن كل الأديبات اللاتى تعرضن لهذه المشكلة ما زلن ينظرن إلى الرجال نفس هذه النظرة . ولعل أفضل ما فى أدب ليلى بعلبكى أنها تعرف كيف توائم بين الأسلوب والمعنى . . بين الشكل والمضمون . وإن كانت لم تأت بجديد فى هذا العمل ؛ فهى لم تزد على أن كررت نفسها بطريقة فنية . . ولكنها ما زالت تنظر إلى القضية نفس النظرة التى دفعتها لكتابة أنا أحيا . نعم إن « سفينة حنان إلى القمر » كتاب ممتاز لو صرفنا النظر عن سابقيه ، ولكن هناك فى مجموعة ليلى بعلبكى شىء معاد . . . والمطلوب من الفنانة المبدعة أن تقول شيئاً جديداً . . . جديداً بقدر الإمكان .

عبد البديع عبد الله

آخر خبر :

جون هوسون يفوز بجائزة الأكاديمية الفرنسية :

إن الأكاديمية الفرنسية بمنحها جون هوسون جائزة الرواية لهذا العام ١٩٦٥ إنما تتوج رواية من أهم الروايات الحديثة هى «حصان هربلو» التى تحكى عن فلاح ، فقد حصانه فراح يبحث عنه بحثاً طويلا ومضنياً وكأنه يبحث لا عن واحد من عياله ، بل عن قطعة من حياته نفسها . لقد لعب الرمز فى هذه الرواية دور البطولة الحقيقية دون أن يطمس معـالم الشخصيات،ودون أن يقضى على حيوية الحوار .

وقد أكد بيير هنرى سيمون الناقد الأدبى لجريدة « لوموند » قبل إعلان نتيجة الأكاديمية الفرنسية أن « أسلوب الرواية يجمع بين السلاسة والمرونة والجدة وهو لهذا أيضع العمل فى مقدمة الإنتاج الروائى لهذه العام » .

ولد هوسون عام١٩٢٣ بين أحضان أسرة فقيرفى رحاب الريف الشاسع مما أتاح له فرصة تعمق الذات الريفية وعشق الطبيعة البكر ، غير أن ظروف الحرب اضطرته إلى التوقف عن مواصلة دراسته ومواصلة الحياة فى هذا الجو الآمن الوديع وهكذا تخبط فى كثير من الأعمال دون أن يرسو على عمل واحد ؛ ولكنه أخذ يكتب لمزاجه الخاص دون أن يفكر فى النشر ودون أن يصبح كاتباً ، بل أكثر من ذلك أنه لم يكن يدرى بموهبته الأدبية . وفى عام ١٩٥٧ نشر « الفرقة » أولى رواياته وتلاها برواية« صناديق الأمتعة » فى العام التالى مباشرة . وفى عام ١٩٦٣ كتب «الشيطان الأسود» ، وكانت «حصان هربلو » هى آخر أعماله التى نشرها هذا العام ونال عنها جائزة الأكاديمية الفرنسية للرواية فى نفس العام . نال عنها هـذه الجائزة فى الوقت الذى يكتسح فيه كتاب الرواية الجديدة من أمثال ناتالى ساروت وميشيل بيتور وروبير بانجيه وآلان روب جرييه ، يكتسحون عالم الرواية المعاصرة .

ندوة القراء

دعوة إلى النقد :

إن مجلة الفكر المعاصر إذ تفتح صفحاتها لكل التجارب جاعلة من نفسها قاعدة لإطلاق الفكر الجديد ومحطة لتوليد الرأى الحر إنما تؤمن بفاعلية الكلمة الناقدة إيمانها بعلمية الرأى ومسئولية الكلمة ، فإذا كان الفكر علامة على وجود الأمة فالنقد عامل من عوامل إمجادها ولذلك فجلتنا إذ تدعو كتابها أن يفكروا بكل حق وطلاقة تدعو قراءها أيضاً أن يطالعوها بصوت عال وأن يعلقوا عليها بكلمات النقد ، فعندنا أن كلمات النقد النظيف دعامات تساعدنا على تأصيل الجذور ولبنات تمكننا من العلو بالبناء .

ونحن إذ نفتح هذا الباب النقدى على مصراعيه ليلتقى فيه القارئ بالكاتب ، نرجو أن يكون هذا اللقاء لقاء حوار لا لقاء درس وأن يكون لحساب — لا على حساب — قضايا الفكر المعاصر وإنسان القرن العشرين . . .

• • •

تحية طيبة وبعد ؛

قرأت مقال التقدم والرجعية للكاتب محمود محمود وأعجبت به لدقته وأصالة بحثه فى هذا الموضوع . . أرجو أن تستعلموا منه عن عنوان البحث أو الكتاب الذى كتبه الفيلسوف الإنجليزى الشهير برتراند راسل عن أسباب التقدم وأسباب الرجعية ولكم منا جزيل الشكر .

وتفضلوا بقبول احترامى .

حامد منصور عطيه إسماعيل

النائب بمجلس الدولة

• • •

— لبرتراند رسل كتيبان صغيران ، فى كل منهما مقال طويل ، أحدهما عنوانه Ideas that have helped mankind ومعناها « أفكار ساعدت الجنس البشرى » وعنوان الآخر :

Ideas that have harmed mankind

ومعناها « أفكار أضرت بالجنس البشرى » .

• • •

حول مقال « نحو فكر سينمائى جديد » :

لقد أراد الأستاذ الناقد عبد الفتاح البارودى فى عدد أغسطس الماضى أن يخطط منهجاً للسينما العربية — بتوضيح ما غمض من أسرار ذلك الفن العجيب — ليستثير سينمائيونا ولتهب السينما العربية من حبوها لتساير ما حققته السينما العالمية . وقد لفت نظرى أيضاً تلك اللفظة التى تكررت فى المقال « الأدب السينمائى أو أدب له قيمة سينمائية أو سينما لها قيم أدبية » . وقد كتب الأخ « محمود حجازى » فى عدد أكتوبر ، ويقول الأخ أن ما دفعه إلى كتابة تعليقه هو أنه لم يرحب كثيراً باصطلاح « الأدب السينمائى » ، وقد يكون الزميل على حق فى عدم ترحيبه بالاصطلاح المذكور من الناحية اللغوية إلا أن اعتراضى هنا لا يتمثل فى اللفظ فلنسمه أسلوباً سينمائياً أو شكلا سينمائياً أو حتى أدباً سينمائياً ، لنسمه كل هذا ثم نعود مرة أخرى لتحدد أبعاد السينما كفن . إذ كيف وأين يتمثل المضمون فى وسيلة الاتصال الجماهيرى الجديدة هذه .

لقد تقلبت طرائق العلاج أو الأساليب السينمائية وتبدت فى أنماط ليست قليلة فن الواقعية الجديدة إلى الموجة الجديدة . . إلى

جانب محاولات فردية عديدة ، وقد أسهمت كل هذه المناهج التى نهجها السينمائيون فى ارساء القواعد الفنية لهذه البدعة الجديدة . . . فالسينما ليست أدباً دون شك كما أنها بالتأكيد ليست فناً تشكيلياً . وربما قصد الأستاذ البارودى « بالأدب السينمائى » كلفظة مزدوجة تلك الفردية الفنية السينمائية التى يلتقى عن طريقها الفنان السينمائى بجمهوره ، ألا وهى الشمول والالتقاء العاطفى — دون جمالية أو تعقل — الذى تلف به السينما المتفرج حتى لتكاد تتغلغل إلى ذاته عن طريق حواسه جلها أو كلها . أقول ذلك دون مغالاة .

فالسينما بطبيعتها تفتقر ، بل يجب أن تفتقر إلى الترجيع العقلى للحدث ، بالإضافة إلى ما تلمسه حديثاً فى محاولة تكبها للنسيج الدرامى فى جرأة مستحبة « فيلم لذة الحياة لفليني » . كما أن روعة الشكل فيها لا ترجع إلى القواعد الاستاطيقية ، بل إلى امكانية التأثير العاطفى ويسند الشكل هنا البعد الرابع أو امكانية التتابع . وأعتقد أننا لو حاولنا وضع تعريف للسينما لكانت : « لون من ألوان التعبير الفنى الذاتى يتمتع دون غيره أو أكثر من غيره بالدوام الوجدانى والتأثير العاطفى المباشر » . . وأقصد بالمباشرة هنا عدم الحاجة إلى الترجيع العقلى أو المنطق ، والدوام الوجدانى هو سمة كل عمل سينمائى جيد وهو ما يظل قابعاً فى أعماق الذات البشرية من انطباعات تقوم فيها الصدمات العاطفية عن طريق التتابع أو التوليف « المنتاج » بدور لا يغفل ، أما الذاتية فى قولى « تعبير فنى ذاتى » فهى لب الأصالة الفنية وأساس الابداع والخـلق .

فتلك الميزات المتوالية للفن السينمائى التى تتساقط أثرها المدارس السينمائية المختلفة إنما مردها إلى موضوعيتها واهمالها الرؤيا الحية من خلال الذات البشرية بطريق مباشر .

وقد جاء فى مقال الكاتب « وفجأة استطاع المخرج كمال سليم أن يقدم لوناً جديداً فى فيلم العزيمة ، لأنه حاول معالجة مشكلة البطالة ولأن أحداثه دارت فى بيئة شعبية ، وهذا بلا شك تقدم ملحوظ ، ومع ذلك فإنه ليس بالتقدم الذى ينقل أفلامنا من البدائية والسذاجة . . إننا إذا سايرنا القول بأنه واقعى فإنما نقصد بذلك أنه لم يجنح إلى الأوهام أو التخيلات أو الزيف . . . » ويتلخص اعتراضى على هذه الفقرة فى مفهوم الواقعية السينمائية . فلاهى معالجة مشكلة البطالة ولا هى التصوير فى البيئات الشعبية ، وإنما تتمثل الواقعية فى طريقة التناول السينمائى الجيد من ناحية وهذا ما يعطى صفة الدوام . وفى التمثل أو التعاطف من ناحية أخرى وهو ما يعطى صفة الشمول . وإلى تلك النقطتين تعزى عدم جودة فيلم العزيمة إذ كان يفتقر إلى الأسلوب أو العرض السينمائى كما أننا لم نشعر بأى تعاطف مع بطل الفيلم فقد اتخذت المشكلة طابعا فرديا بعد بها الفيلم تماماً عن الشمول وبالتالى عن الديمومة الوجدانية . هذا وأنا لست مع السيد الكاتب فى أن الجنوح إلى الأوهام والتخيلات يعتبر زيفاً ، بل إنى لأعتبره أصالة فنية إذا تمتع بقسط وافر من الصدق — أقصد الصدق الفنى الخلاق .

وجاء فى المقال أيضاً « ولم تصل الأفلام إلى المستوى الأدبى الممتاز إلا بعد أن حدثت تطورات كثيرة فى الموضوع وفى التكنيك » . وأعتقد أنه أياً كان الموضوع فإن كانت معالجته سينمائياً جيدة فهذا كفيل بأن يكسبه قيمة ما عن طريق ما يفتحه الشكل وباقى الحرفيات السينمائية من آفاق خصبة للخلق والابتكار . أما عن التكنيك — وهو بيت القصيد فى تعليق الأخ « محمود حجازى » وفيما خرجت علينا به أيضاً السينما الفرنسية فيما أطلقوا عليه الموجة الجديدة — فما كان ولن يكون تلك البهلوانية التى تمارسها الكاميرات ولا هذه الشطحات الحرفية الصرفة ، وإنما أكرر أن التكنيك السينمائى هو الفهم الجيد الواعى لتلك الامكانيات الجبارة التى تعطيها كل الحرفيات مجتمعة والتمكن منها كأدوات افصاح وتعبير ليخرج أخيراً لون فريد من ألوان الفنون يسمى « سينما » .

محمد وصفى درويش
المعهد العالى للسينما

• • •

تحية طيبة :

قبل أن أتقدم بملاحظاتى النقدية — أود أن أساهم مع المساهمين فى إحياء ذكرى « الساحر الأبيض العظيم » صاحب تلك المملكة الصغيرة بلامبران وسط أدغال الكونغو الأفريقى الموحشة . ذلك الطبيب والمفكر الذى أحدثت وفاته « ٥ أيلول ، سبتمبر » هذا العام خسارة لا تعوض وألماً جريحاً لا ينسى ، والذى أعطى حكمة رائعة عن بؤس وشقاء الأفريقيين : « يجب ألا تبنى مستشفاك فى السموات ، بل ضعها على الأرض » أى فلسفة موضوعية وواقعية .

لقـد شارك بعلمه وعمله فى عـلاج المرضى . . وجاءت الاحصاءات العالمية تنبىء بعلاجه فى فترة نصف القرن المـاضى لمـا يزيد على النصف مليون مريض . أما مستشفاه فوضعت مغايرة لحياة سكان مملكته الصغيرة وملائمة بأساليب علاجاتها لهم . مما جعلها نموذجاً ومثلا تحتذى به بلاد أوروبا المتحضرة .

هرب من المدينة إلى الأحراش مدفوعاً بدافع المشاركة . . مشاركة الإنسان الآخر — ونبذاً للمنصرية — فى الألم والشقاء لأن عدم الاستجابة لأنينهم نذالة وبوهيمية وعدم تحضر .

ولعل موسوعته الرائعة التى احتوت مؤلفاته وخاصة كتابه الضخم عن الحضارة الجزئية أراد أن يقول فيها : بأن وجوده معلق بمبدأ أخلاقى فرضه على نفسه فرضاً إلى جانب ما فى قرارة نفسه من إحساس دينى خالص .

ألبرت شفيتزر الذى خدم البشرية فى قطاعها المتأخر المتطلب

للمعونة والمساعدة . . إنه الطبيب والفيلسوف والموسيقى الساحر الذى قال فى آخر حفل عيد ميلاد له « اللهم نشكر على هذا الطعام وعلى إعداده » .

وحرى بالأساتذة الأفاضل ممن لهم إطلاع على شفيتزر أن يتحفونا بموضوع عنه .

حول الاتجاه الميتافيزيقى فى الأدب المعاصر

يعتبر الكاتب الفاضل الأحاسيس المرهفة والانفعالات من دفينة وصادقة . مناطق من النفس الغير الواعية التى تهم مبحث الفلسفة الوجودية كجزء حى له أهميته فى تشكيل حياة الإنسان ومعرفة كيانه . وهذا بعيد عن الصواب ، إذ أن الانفعال لا يعتبر من مناطق النفس الغير الواعية فى عرف الفلسفة الوجودية ، إذ أن « سارتر » ينص على أن الانفعال ظاهرة لها معنى وأن هذا المعنى يمكن توضيحه بوصف البناء الجوهرى للشعور المنفعل ، بحيث يبدو الانفعال ضرباً من ضروب الوجود الإنسانى فى العالم وتكشفاً لهذا العالم فى إحدى صوره الجوهرية .

والفكرة الأساسية فى الانفعال هو أنه ليس عرضاً جسمياً ولا هو حالة شعورية داخلية ولكنه علاقة موضوعية بالعالم وإدراك للجانب السحرى من الأشياء فيه . فحين أعجز عن تحقيق فعل تحقيقاً أستخدم فيه الروابط العلية بين الأشياء ، وتنسد أمامى سبل هذا التحقيق ، أنفعل ويكون الانفعال نحواً من السلوك يستهدف القضاء على الموقف الصعب وتغيير العالم تغييراً شاملا . ولعل الغضب أوضح المواقف التى تتجلى فيها غائية الانفعال : فعندما أفشل فى حل مسألة ما ، فإنى أغضب وأمزق الورقة المدون عليها منطوق المسألة ، وكأنى بفعلى هذا ألغى الصعوبة التى تعترض طريقى دون أن أجد لها حلا . والسلوك بهذه المثابة سلوك خيالى قائم على إنكار الواقع ومحاولة التأثير فى العالم تأثيراً سحرياً مباشراً . وبعد هذا فان الانفعال سلوك متخيل وأن الخيال أحد أبنية الشعور الجوهرية وأنه شرط أساسى لوجوده « J.P. Sartre : Esquisse d'une théorie des émotions ».

فالانفعال إذاً له معنى وهو أيضاً بناء جوهرى للشعور المنفعل وهو علاقة موضوعية بالعالم لادراك الجانب السحرى من الأشياء فيه وبالتالى فان الانفعال سلوك متخيل وأحد أبنية الشعور الجوهرية والشرط الأساسى لوجوده هو الخيال .

فكيف نضع الانفعال فى صف مناطق النفس الغير الواعية ؟ !

إلى لقاء آخر . . .

محمد الشابجى

• • •

حول التجريد فى مجلة الفكر المعاصر :

كان من دواعى التفكير فى كتابتى لهذا المقال ما أثار انتباهى من انتشار الأشكال والرسوم ذات الطابع التجريدى التى نلحظها فى كثير من صفحات مجلة الفكر المعاصر بأعدادها التى صدرت حتى الآن ، فهى تنبث بين ثنايا المقالات والبحوث . . وربما للرمز والإيضاح وربما لدلالات أخرى ، ولا يهمنا هنا القصد من استخدامها وصياغتها بالكيفية التى جاءت عليها . فهى على أية حال تتمشى مع رسالة المجلة فى نشر « الفكر المعاصر » بكافة أشكاله وأبعاده . وليس من شك فى أن التجريد قد أصبح سمة مميزة فى الفنون التشكيلية « المعاصرة » .

ونعود فنتحدث عن هذه الرؤى الجديدة فى دنيا الفن وعالم التشكيل . . نريد أن نتحدث عما جاءت به الانطباعية والرمزية والوحشية والتكعيبية والسيريالية وما خلفه لنا فان جوج وسيزان وبراك وبيكاسو وبريتون . وهذا الرعيل من الفنانين الطليعيين قد أحدث هزة عنيفة وتحويراً واسع المدى فى الأصول والقواعد التشكيلية وطلع على العالم بمفهومات استاطيقية جديدة . وبديهى أن التجديد وابتكار تجارب مستحدثة للتعبير عن فاعلية الجهد الابداعى الخلاق وديناميته ، أمر جائز مقبول . وما من أحد يقول بوجوب الالتزام الصارم بمثال الجمال فى الفن الكلاسيكى عند الفراعنة والإغريق أو عند رافائيل ومايكيل أنجلو وليوناردو دافنشى . إلا أن الاتجاهات الفنية المعاصرة والسيريالية على وجه الخصوص حين راحت تبحث عن كشف رؤى جديدة لها ، قد تردت فى تخبطات بلهاء وعمدت إلى المسخ والتشويه وإلى الغموض والابهام . فجاءت لنا بهذه الأشباح وتلك الأشكال الخرافية اللامعقولة نتيجة التمزق والتنافر فى صياغة الأشكال وتصوير الموجودات . . . كما يغلب على هذه الاتجاهات الميل إلى التضخيم المفرط والاستطالات المسرفة والزوايا الحادة المدببة . وما أقرب هذه النماذج التى تخرجها لنا تلك المعالجة التصويرية العجيبة ، بشكل الدمى المنزلية التى لا نجدها تصلح للعب الأطفال أو فى مسرح العرائس .

ومن الأمور الطريفة المضحكة أن تجد هؤلاء القوم من التشكيليين يطيب لهم المسخ والقلب وإحداث تحويرات غريبة فى صور المخلوقات . . . فهم يتصرفون فى نسب وأبعاد الملامح كما يشاءون وقد يحذفونها أو يضيفون إليها من عندهم . . وهذا العبث بالتكوينات العضوية كثيراً ما يظهر فى تصويرهم لوجه الإنسان على هيئة باذنجانه مثلا وإظهار المخلوقات فى شكل قوالب جوفاء ومكعبات ومستطيلات . . وما أعجب أن تجد الكلب أو الحصان الذى يجرى وله من الأرجل سبعة أو عشرة وربما خمسة عشر وقد يزيد ، بحجة إبراز حالة التتابع والتداخل التى تظهرها الحركة .

إن هذه الرغبة فى التخريب والتمزيق والتشويه تؤكد ذلك الاتجاه العدمى والعبثى الذى يخيم عليه التشاؤم وتنتابه عوامل القلق والتخبط والضياع . . وهو نفس الاتجاه الذى يخضع لإيقاعه كتاب اللامعقول من أمثال بيكت ويونسكو . وما تقول به الوجودية على لسان سارتر بصفة خاصة وما هتف به ت . س . اليوت

فى ديوانه « الأرض الخراب » وما نعق به باكونين داعية الفوضوية الأول . . وكلها فلسفات يطيب لها السلب والهروب وتخشى الارتباط بالحياة، ويحلو لها التعاطف مع النزعات التلقائية التى ترفض الضبط والتوجيه ، وتنفر من الخضوع لأية قاعدة أو مبدأ سواء أكان دينياً أم أخلاقياً أم منطقياً .

وهذا هو سارتر يقول: « لاتعتقد بكتاب مقدس ولا بقانون ، وليكن فعلك الصادر عن ذاتك الحرة هو نفسه القانون إن كان لا بد من قانون » ويقول الفنان السيريالى بريتون : « لكى تتذوق كثيراً من أعمال بيكاسو يجب أن نطرح وراء ظهورنا ما يعد حسب المنطق والعقل جميلا » . وليس أدل على السخرية بالعقل والمنطق والدعوة إلى الكف عن اتباع المرعيات التقليدية فى آداب السلوك والمعاملة وما تعارف عليه الناس على وجه العموم ، ليس أدل على ذلك مما أراد يونسكو أن يبشر به فى مسرحيته « الخرتيت » ، فكما أن قرنى الخرتيت يسبقانه لبروزهما إلى الأمام وهو فى ذلك يتبعهما وينقاد وراءهما بالضرورة . فكذلك الحال بالنسبة للإنسان الذى ينقاد وراء القواعد والتعليمات الجاهزة وهذا بالطبع لا يرضى المسيو « يونسكو » .

وفى محفل سردنا للاتجاهات المعادية لأعمال العقل والمنطق يجدر بنا أن نشير إلى موقف « فرويد » فى هذا الصدد . . فهو ممن يرون أن المنطق يقوم على التجهيل بحقائق الأشياء خاصة فى عمليات التحليل النفسى ، ومما يقوله « فرويد » : إن الغريزة هى التى تقود وإن العقل ضعيف ، ضعيف جداً مجرد قشرة تغلى تحتها الغرائز والرغبات . ذلك هو فرويد مؤسس مدرسة التحليل النفسى . . فيلسوف العقد والأحلام . هذا العالم النفسانى الكبير الذى حدثنا عن اللاشعور والوعى الباطن قد ترك بنظريته تلك أثراً بالغاً لدى الكثير من مفكرى وأدباء وفنانى هذا القرن . . وعندى أنه مسئول إلى حد ما عن هذه الاتجاهات التى تحدثنا عنها . وما بال السيرياليين وغيرهم يكثرون من التشدق والحديث عن الوعى الباطن والنزعات والرغبات الدفينة المستورة فى ثنايا النفس وسراديبها . . إنهم يجأرون بهذا ويتشبثون به طالما أنهم يجدون فى نظرية فرويد سنداً علمياً يبرر ما يذهبون إليه فى توهمهم أنهم قد اهتدوا إلى وضع أيديهم على الروح الداخلية والجوهر الأصيل المختفى وراء ظواهر الأشياء .

أما وقد أشرنا إلى العلاقة بين نظرية فرويد ومفهوماته عن اللاشعور وكائناته وثنائياته فى المجال النفسى وأثر ذلك عند الأدباء والفنانين . . فليكن حظ هذا الترجيح من الصحة أو البطلان كيفما يكون . . ولتكن هناك دواع ومسببات وعوامل فكرية وحضارية أخرى مما لا يتسع المجال لشرحه وتفصيله مما قد يكون لكل منها أثر فى ظهور هذه التيارات فى الفن والأدب . . فان ما نود أن نقوله أخيراً — مع جورج دهاميل — إن صور الإبداع التى تصدر عن العدم قد تسلينا ساعة من الزمن ولكنها تفتقر إلى المــادة افتقاراً مسرفاً ، ولذا ترتد إلى العدم . . ومن هنا نختتم حديثنا بالقول إن مصير هذه الجهود الضالة وذلك العبث العقيم سينتهى إلى السقوط والاندثار لأنه لا يحمل فى ذاته مقومات الخلود والبقاء .

مغاورى همام مرسى
مجلس مدينة فارسكور

• • •

تحية عاطرة وبعد :

مع انطلاق مجلة الفكر المعاصر الموفق نحو النجاح المطلق والكمال المطلق أبعث إليكم بتحيتى وشكرى على ما تبذلوه فى سبيلها من مجهود ننتظر جنى ثماره فى شغف مع كل عدد .

وأرجو من سيادتكم أن تتناول مجلتنا الغراء فى تبيان وتوضيح بعض القيم سواء الموروث منها أو المستحدث والتى تحكم عقول العالم عامة والشرق خاصة وبالذات تلك التى تتصل بمفهوم الناس عن كل من الشر والخير . . والمرأة . . والمادة . . والروح . . وعلاقة ذلك « السيكولوجية » باتجاهات المذاهب الفلسفية المختلفة . والأديان المختلفة .

ثم أنى أسأل سيادتكم سؤالا أرجو أن ألقى له إجابة على صفحات الفكر المعاصر الغراء . . .

لماذا يتخبط إنسان العصر الحديث فى متناقضات عنيفة تحطمه وتمزقه . . فتميعت القيم من حوله . . وعاد لا يؤمن بأى شىء رغم أن الإيمان ضرورى هذا إذا استثنينا جريه وراء المادة والانحلال . . وعبادة اللذة بعد أن أصبح هو عبداً للآلة . . هل إنسان العصر الحديث يا سيدى فى حاجة إلى قيم جديدة تنبض بروح العصر أم ماذا ؟

أرجو الإجابة على صفحات المجلة . . . وشكراً .

شحاته ياسين — مهندس زراعة

• • •

نشكر للقارئ الأديب رسالته الكريمة ونرجو أن يجد بغيته وقد تحققت .

• • •

إنه لا يسعنى إلا أن أبعث بتحياتى إلى أستاذى الكبير على كل كلمة سطرها قلمه وكل فكرة جديدة نقلها إلينا ، بل ولكل من ساهم فى هذه المجلة بفكره الناضج وآرائه المتفتحة ، فلقد أصبحت مجلة الفكر المعاصر سلسلة نتتبعها لنقف على خصائص عصرنا الحاضر ، وإلى الأمام دائماً فى أعدادها المقبلة .

وتفضلوا بقبول وافر الاحترام .

تلميذك المخلص
فتحى محمود منصور
ليسانس فلسفة — جامعة القاهرة

• • •

شكراً على تحيتكم الكريمة .